

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Zuzana Stiboříková

Arnošt Lustig a zkušenost holokaustu z naratologické perspektivy

Arnošt Lustig and experience of the Holocaust in light of theory of narration

Místo a rok odevzdání: Praha 2011 Vedoucí práce: PhDr. Petr Málek, CSc.

Děkuji PhDr. Petru Málkovi, CSc. za trpělivost a čas, který této diplomové práci věnoval.

Zuzana Stiboříková

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. 4. 2011

Zuzana Stiboříková

Anotace

Diplomová práce vychází z několika otázek, které jsou spojeny s problematikou reflexe holokaustu, zejména z absence slov, kterým by bylo možné zážitek holokaustu ztvárnit, a z možností umělecké literatury zprostředkovat zkušenost vězňů s mezní situací. Jejím cílem pak je sledovat vývoj vypravěče v prózách Arnošta Lustiga z naratologické perspektivy, postupné zaměřování na subjektivitu postav, zásahy do starších děl a především autorovo úsilí o co nejpřesnější vyjádření prožitku vězně a traumatu, které si přináší do poválečného světa. Zobrazení vnitřního života postav se pak Lustigovi stává prostředkem, jak „sdělit nesdělitelné“ trauma holokaustu.

Klíčová slova: ponížení, strach, trauma, svědectví, umění, atmosféra, subjektivita, perspektiva, prožitek, zobrazení

Annotation

The thesis is based on several questions related to an issue of Holocaust reflection, particularly in absence of words, which could embody a Holocaust experience, and possibilities of literature to mediate an experience of prisoners in an extreme situation. Our intention is to pursue a development of narrator in prose of Arnost Lustig in light of theory of narration, gradual concentration on subjectivity of figures, interventions in elder works, and especially author's efforts on an expression of the prisoners experience and trauma, which they brings to the post-war world. Representation of inner life of figures then becomes a means, how Lustig is able to "communicate an incommunicable" trauma of the Holocaust.

Keywords: humiliation, fear, trauma, testimony, art, atmosphere, subjectivity, perspective, experience, display

Obsah

Úvod	7
 1. Literatura a holokaust	13
1. 1. V mezní situaci	13
1. 1. 1. Holokaust	13
1. 1. 2. „Dvojí umírání“	14
 1. 2. Psaní básní po Osvětimi	17
1. 2. 1. A múzy mlčí... ..	17
1. 2. 2. Literatura dekompozice	20
 2. Vztah díla k autorovu životu	23
 3. Vypravěč holokaustu	30
3. 1. První prózy	31
 3. 2. Průnik subjektivity do objektivního vyprávění	37
 3. 3. „Konečné zúčtování s tématy“	43
 4. Vypravěč, který prožívá holokaust	49
4. 1. Nemilovaná. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.	50
 4. 2. „Židovská trilogie“	54
4. 2. 1. Lea z Leewardenu	55
4. 2. 2. Tanga z Hamburku	56
4. 2. 3. Colette z Antverp	59
 4. 3. Krásné zelené oči	60

5. Srovnání rozdílných verzí vybraných próz	66
5. 1. Dita Saxová	68
5. 1. 1. Téma přežití holokaustu	68
5. 1. 2. Srovnání tří verzí románu Dita Saxová	72
5. 1. 2. 1. Dita Saxová 1962	72
5. 1. 2. 2. Dita Saxová 1964	73
5. 1. 2. 3. Dita Saxová 1997	75
5. 1. 3. Závěr románu Dita Saxová	78
 5. 2. Dům vrácené ozvěny	 79
Dům vrácené ozvěny 1968 a 2003	80
 5. 3. Lásky v koncentračním táboře (povídka Ludvíček, der Vierteljude a román Zloděj kufrů)	 83
 Závěr	 86
 Seznam použité literatury	 88
Prameny	88
Literatura	92
Elektronické zdroje	98

Použité zkratky

VS – vyprávěcí situace

Úvod

...hledám odvahu, slova
jak popsat jed, hada,
plyn a pece, matku a otce –

jak jen mohu říct svým dětem,
kde místo jarní trávy
roste lidský popel –

musím, než umřu...
(Weislitzová 1994: 3)

Důvody těch, kteří se snažili o písemné zachycení zážitků z koncentračních táborů, i vyznění jejich svědectví se různí. Na jedné straně byla životní empirie z koncentračního tábora pro mnoho autorů natolik neúnosná, že jediným únikem z ní bylo dát jí literární podobu. Dalším důvodem, proč psát, bylo přesvědčení, že je jejich povinností zaznamenat pravdu o minulosti, která v budoucnu bude vystavena hrozbě zapomnění. Simon Wiesenthal vzpomíná, jak frustrující byla představa, kterou se jim snažili v táboře vnutit esesmani, že všechny důkazy budou zničeny a jejich vyprávění nikdo neuvěří (srov. Cinger 2005: 532).

Jejich strach nebyl neodůvodněný. Zprávy o koncentračních táborech se v Británii a Spojených státech začaly objevovat dávno před koncem druhé světové války, jejich dosah však zanikal v množství dalších zpráv o válečných událostech, a i když se objevovaly v tisku, neměly silnější odezvu. Zároveň byla krutost koncentračních táborů pro většinu lidí natolik nepředstavitelná, že zprávám nemohli uvěřit. Příklad nacházíme například v rozhovoru Hannah Arendtové s esejistou Güntherem Gausem (srov. Arendt 1987: 241). Uchování památky holokaustu ohrožovalo i záměrné a politicky motivované mlčení po únorovém komunistickém převratu v Československu.

Jedním z nových proudů historického revizionismu je tzv. popírání holokaustu, označované také jako hlásání teorie „Osvětimské lži“. Nejedná se přitom pouze o popření existence holokaustu, ale o tvrzení, že plynové komory sloužily k jiným účelům a že nebylo technicky možné tímto

způsobem realizovat vyhlazování v takovém rozsahu. Popírání holokaustu je motivováno jednak politicky (neonacismus) a jednak nábožensky. Existenci plynových komor zpochybňoval biskup Richard Nelson Williamson, dále muslimové (iránský prezident Mahmúd Ahmadínežád) i židé (Roger-Guy Dommergue nebo David Cole). Britský neonacista Richard Verrall pod pseudonymem Richard Harwoods napsal knihu *Did Six Million Really Die?* Naproti tomu francouzský chemik Jean-Claude Pressac chtěl své tvrzení podložit vědeckými argumenty a během své práce na knize o Osvětimi *Auschwitz: Technique and operation of the gas chambers* (1989) své názory přehodnotil do té míry, že jsou jeho poznatky dnes považovány za významný pramen ke studiu o technice vyvražďování v Osvětimi. Postoje popíračů shrnuje a zároveň odmítá americká historička Deborah Lipstadt v knize *Popírání holokaustu. Sílící útok na pravdu a paměť* (1994, *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*).

Arnošt Lustig patří k těm, kteří se svou tvorbou obrací proti úmyslnému zamlčování pravdy i proti nebezpečí, že ji zahladí zapomnění. Přispěl k rozsáhlé oblasti literatury, která zaznamenává pravdu o osudu židů ve třicátých a čtyřicátých letech: „Civilizace a pokolení přicházejí a ztrácejí se, jen umění zůstává. Je to jediná dosažitelná nesmrtelnost člověka [...] Literatura je o nesmrtelnosti našeho života, o nesmrtelnosti pravdy“ (Cinger 2009: 290, 292).

Mnoho přímých svědků „šoa“¹ se však shoduje na schizmatu, v němž se ocitli při pokusu podat o něm písemné svědectví. Bettina Kaibach říká, že „základním dilematem literatury o holokaustu je nezbytnost popsání nepopsatelného“ (Kaibach 2007: 171) a u Ley Fridmanové nacházíme podobné vyjádření: „udělat skutečným neskutečné“ (Fridman 2000: 87). Střetává se zde snaha a potřeba „mluvit s mlčením“, které požaduje etický imperativ: „je možné o tom mlčet, nechat to propadnout do zapomenutí, nebo o tom psát, je-li člověk posedlý dojmem, že se narodil proto, aby to napsal.

¹ z hebr., původní význam „katastrofa“ nebo „zničení“, ale používá se jako obdoba slova „holokaust“, také nahrazován jidiš slovem „churn“ z hebrejského „churban“ označujícím zničení „Druhého chrámu“ a následující rozeznání židů (srov. Rosenfeld 1980: 4)

[...] Ale kde je odpověď na otázku, zda o tom máme mlčet, nebo jak o tom mluvit, aby to nebyla jenom řeč a jak to napsat, aby to nebyla jen slova jako jiná slova“ (Lustig 2001a: 9-10). Zároveň vzniká diskuse, zda je možné lidskou i historickou tragédií takových rozměrů zachytit prostřednictvím strohých faktů, či zda je možné téma holokaustu zachytit lépe, jsou-li fakta nahrazena fikcí, dokument uměním.

Snaze autorů „vyjádřit“ holokaust nebrání jen morální nejistota, zda mají oprávnění mluvit o „nevyslovitelném“, ale především se jim nedostává slov pro „takovou urážku, takovou destrukci člověka“, jak o své snaze vydat svědectví o holokaustu mluví italský spisovatel Primo Levi, který byl vězněn nejprve ve sběrném táboře Fossoli a poté transportován do Osvětimi. Lustig tuto absenci slov, jimiž lze vyjádřit realitu koncentračních táborů, zaznamenal ve vzpomínce, kterou světil svému životopisci Františku Cingerovi: „Nakonec o to jim šlo, abychom ztratili svoje lidství, abychom se hnusili sami sobě. Ten šok zbavil schopnosti mluvit zvlášť lidí, kteří cítili odpovědnost za víc než jen za sebe“ (Cinger 2009: 71-72). Podle Jiřího Holého totiž život v prostředí, kde se „snižuje sociabilita“ a „znejišťují mezilidské vztahy“, vyžadoval jistou „otrlost“ a stejná otrlost se pak stává „psychickou bariérou“, která omezuje schopnost bývalého vězně „traumatické události verbalizovat“ (Holý 2011a: 175). Zlo koncentračních táborů, které zasáhlo „člověka 20. století a zasahuje ho dodnes“, tedy „začalo ke světu promlouvat vlastním, proměnlivým jazykem a upravovat si parametry podle vlastních potřeb“ (Skýpala 2009: 22). I Primo Levi hledá specifický jazyk, kterým by se nebál psát o utrpení, a přitom do něj dokázal proniknout: „Kdyby byly lágry trvaly déle, byl by se zrodil nový surový jazyk. Cítíme potřebu takového jazyka, abychom dokázali vysvětlit, co to je dřít se celý den ve větru, teplota pod nulou; co to je mít na sobě jen košili, spodky, blůzu a kalhoty z plátna, a v těle slabost, hlad a vědomí blízkého konce“ (cit. podle Belpoliti 2003: 169-170).

Theodor W. Adorno mnohokrát relativizoval svůj často zmiňovaný výrok, že psát básně po Osvětimi je barbarské (srov. Adorno 1986: 23), když uznal význam umění pro ztvárnění holokaustu a uchování jeho paměti (srov.

Kiedaisch 1995: 54). K jeho názoru dodává Bettina Kaibach, že „Adorna zajímal spíše paradox, že stejné utrpení, kvůli němuž si umění samo sebe vlastně zakazuje, právě umění potřebuje jako jediné médium, jež mu může propůjčit alespoň trochu adekvátní výraz“ (Kaibach 2007: 171). Kaibach se tedy neptá, zda může umělecká literatura dát výraz holokaustu, ale jestli k tomu existuje jiná cesta, než skrze umění a klíčové je tu rozhodnutí, že umění je naopak jedinou cestou, jak prožitek holokaustu přiblížit někomu, kdo ho sám neprožil.

V rozhovoru s Františkem Cingerem řekl Arnošt Lustig, že pro něj je literatura „citová historie člověka, společnosti. Individuální i kolektivní citové dějiny člověka a společnosti. Pokus objevit a přidat k dílčím odpovědím svůj milimetr vlastních pozorování, esenci vlastních zkušeností. Toho, co člověk prožil a prožívá a mohl by prožít“ (Lustig; Cinger 2002: 307). Lustig chce ukázat historii i dějiny jednoho člověka současně, duši člověka vystavenou duchu doby.

Z koncentračního tábora, kde se ocitali v mezních situacích, jež ovlivňovaly jejich chování, si vězni přinášeli zkušenost, o níž mnozí potřebovali mluvit, ale narážejí na nemožnost tuto zkušenost vyjádřit. V této souvislosti vzniká diskuse, zda jak holá fakta tak umělecká reprezentace nejsou banalizující.

V oddílu 1. se budeme zabývat především otázkou, zda je možné katastrofu moderní civilizace, nevyjádřitelnou obecným diskursem, a trauma lidí, které způsobila, zachytit a jakou roli přitom hraje prožitek jedince, který zprostředkovává umělecká literatura.

Oddíl 2. je pak věnován klíčovým událostem v životě Arnošta Lustiga, které se odrážejí v jeho tvorbě, a oddíl 3. vývoji Lustigova vypravěčského stylu od próz z padesátých a šedesátých let do současnosti. Literatura, která má zachytit prostředí koncentračního tábora a krajnosti, ke které vězně přivádí, vyžaduje hledání nových výrazových a formálních prostředků. V prvních prózách, povídkových knihách *Noc a naděje* a *Démanty noci*

z konce padesátých let, je hlavním tématem právě mezní situace, která vede vězně k chování, jež by jindy považovali za nepřijatelné. Snaží se především ztvárnit terezínskou atmosféru tísně a anonymity mezi postavami, ke které přispívá motiv tmy. Už v povídkách a zejména v následujících prózách *Dita Saxová* a *Dům vrácené ozvěny* je také možné sledovat pronikání subjektivity postav do pásma vypravěče díky různým typům narativních promluv. Autor vytváří styl s rozsáhlými pásmi s proudem vědomí postavy ve snaze o vyjádření jejich intimního života.

Následující části se zabývají rozbořem autorova stylu z naratologické perspektivy. V oddíle 4. budeme pracovat s díly, ve kterých je vytvořen vypravěč, který je postavou vyprávěného světa a používá tedy ich-formu. Budeme se zabývat románem *Nemilovaná*, ve kterém je použita deníková forma, tzv. *Židovskou trilogií* (*Lea z Leeuwardenu*, *Tanga z Hamburku* a *Colette z Antverp*) a románem *Krásné zelené oči*. *Židovská trilogie* sestává ze tří románů, v nichž vypravěč vzpomíná na tři ženy, které znal. V románu *Lea z Leeuwardenu* je vypravěč jednou ze tří postav a snaží se především ukázat, jak lidé v podmínkách koncentračního tábora bojují o uchování svých citů. V *Tanze z Hamburku* vnímá postavu Soni Inge a usiluje o vyjádření typu ženství, který pro něj představuje. V posledním ze tří románů vypravěč přechází z ichformy do autorské vyprávěcí situace, jeho subjektivita ustupuje a soustředí se na dění v psychice dvou hlavních postav. V *Krásných zelených očích* pak dochází k oddělení dvou vyprávěcích pásem, kdy je v jedné vypravěč součástí příběhu, který vypráví, a v druhé přechází do autorské vyprávěcí situace. Zároveň je vyprávění fokalizováno více postavami, čímž dochází k podpoření vícehlasí textu.

Oddíl 5. je pak zaměřen na srovnání rozdílných verzí próz *Dita Saxová* a *Dům vrácené ozvěny* a porovnání povídky *Ludvíček, der Vierteljude* s románem *Zloděj kufrů*. V románu *Dita Saxová* je hlavním tématem situace bývalých vězňů koncentračního tábora, kteří si do poválečného světa odnášejí trauma a beznaděj, kterou řeší sebevraždou. V *Domě vrácené ozvěny* je zase zachyceno zvětšování tlaku politických okolností na život rodiny

Ludvigových, na kterou postupně dopadá omezování a nakonec musí usilovat o záchranu holého života. V povídce *Ludvíček, der Vierteljude* je vytvořen obrázek dětské lásky a oddanosti i solidarity vůči ostatním, kvůli nimž Ludvík odchází s transportem, i když by nemusel. Toto téma autor přejímá v románu *Zloděj kufříů*, kde se však soustředí na Ludvíčkovu psychiku, v níž se odráží nejistota v tušené lásce i zlodějův pocit viny.

V prvních verzích románů *Dita Saxová* i *Dům vrácené ozvěny* vypravěč zprostředkovává především atmosféru, ve které se postavy pohybují. Vypravěč v rámci autorské vyprávěcí situace místy používá hledisko, zasazené do dění, díky němuž nahlíží postavy zvnějšku a zobrazuje tak jejich vzájemné odcizení sobě i světu, ve kterém žijí (domovu pro mládež, která přišla o všechno včetně iluzí a cílů, ke kterým by směřovala, v *Dítě Saxové*; prostředí, které považovali za svůj domov, ale z ničeho nic se v něm přestávají orientovat, v *Domě vrácené ozvěny*). V další práci s prózami dochází k rozrušování souvislosti textu a příběh je fokalizován postavami, do jeho struktury tak proniká zmatené dění v jejich psychice. Zásadní změnou v románu *Dita Saxová* je pak zásah do závěru, který ovlivňuje vyznění románu.

Cílem práce pak je ukázat, že sledování nejniternějších myšlenek individua i jeho trvalé poznamenání prostředím koncentračního tábora je pro autora způsobem, jak ztvárnit zkušenost holokaustu, a že jeho zásahy do předchozích děl vyplývají z této snahy a mají tak své opodstatnění i význam.

1. Literatura a holokaust

1. 1. V mezní situaci

1. 1. 1. Holokaust

Výraz „holokaust“ (hebrejsky též „šoa“), který podle Prima Leviho znamená „spálený na popel“ a odkazuje na zvířecí oběti předkládané bohům (cit. podle Belpoliti 2003: 173), je odvozen z řeckého slova „holokauston“ a poprvé jej použil Elie Wiesel v románu *Noc* (1958, *La Nuit*). V dnešní době je užíván pro označení nacistického programu na vyhlazení židů, který byl uskutečňován v průběhu druhé světové války². V této souvislosti Jehuda Bauer navrhuje rozlišovat termín holokaust a genocida, přičemž genocida podle něj znamená úmysl „zničit nějaké společenství v souvislosti se selektivním hromadným vyvražďováním“, holokaust je naproti tomu „naprosté vyhlazení“ (Bauer 2009: 27), „vyjadřuje nejen smrt, ale úplný zánik, ne vraždu, která sebou přináší trvalý děsivý dosah osobní křivdy, ale vyhlazení (tak důkladné a bez rozdílu) coby smrt beze všech znaků individuality, která je proto potenciálně bezejmenná a absurdní“ (Rosenfeld 1980: 3).

Vzhledem k tomu, že se jedná o všeobecně rozšířené označení, budeme s ním nadále pracovat, přestože adekvátnost tohoto termínu je sporná a odmítá ho mezi dalšími i Arnošt Lustig jako označení, které je „zavádějící, falešné, nevědecké“, nedostatečné vzhledem ke skutečné povaze vyhlazování, které prožil a které neznamenal pro oběti jenom smrt, ale dlouhé umírání poznamenané organizovaným znehodnocením jejich života: „Jistě, Židé byli zničeni ohněm. Spáleni na popel. Ale předtím, než byli spáleni, byli poníženi, jak ještě nikdo v dějinách lidstva nebyl ponížěn“ (Lustig 2001b: 41-42).

² „Holokaust byl vraždou nacistického Německa na šesti milionech židů“ (cit. podle: Overview – How Vast was the Crime (Shoah Resource Center Yed Vashem). In. <http://www1.yadvashem.org>)

Lidskost ve vězních byla zároveň potlačována i využívána a zneužívána proti nim samým a teror podle Hannah Arendtové zasahoval nejen důstojnost lidí, ale i sám pojem lidské důstojnosti. Zpochybňoval naši představu o člověku (srov. Arendt 1990: 177). S touto myšlenkou pracuje také Alvin Rosenfeld, když rozvíjí výrok Elieho Wiesela, že „v Osvětimi hynul nejen skutečný člověk, ale i pojetí člověka“ (Wiesel 1968: 190), a dodává, že holokaust naše pojetí člověka radikálně mění (Rosenfeld 1980: 5). Přitom pracuje s výrazem „dvojí umírání“, které se stává hlavním tématem jeho knihy úvah o literatuře zabývající se holokaustem *A double dying* (1980).

1. 1. 2. „Dvojí umírání“

V plánu na vyhlazení židů bylo využito lidského strachu z tohoto málo známého a do sebe uzavřeného národa, „mezinárodního ne-národního elementu“, aby se antisemitismus mohl stát nástrojem politických zájmů (Arendt 1996: 75). Podle Zygmunta Baumana „až racionální svět moderní civilizace“ umožnil existenci technicky propracované a byrokraticky neosobní masové vraždy (Bauman 2003: 46), a proto může být holokaust „vnímán jako extrémní podoba moderny, zviditelnění některých trendů moderní civilizace“ (Holý 2007a: 11).

S rasovými zákony souviselo i ponížení hodnoty lidského života, se systematickou vyhlazování maximální ekonomické využití smrti v táborech, ve kterých byli koncentrováni kromě židů, Romů nebo mentálně postižených také političtí odpůrci. V pojetí Isaaca Rosenfelda nejde v případě koncentračních táborů pouze o instituci, v níž jsou koncentrovány osoby nepohodlné vládnoucímu režimu, ale v níž zároveň existují principy, jimiž je formována osobnost vězňů: „koncentrační tábor je modelový výchovný systém a modelová podoba vlády“ (Rosenfeld 1962: 206-209). Tzvetan Todorov hovoří o významu „odosobnění“ pro naplnění účelu koncentračního tábora, kde jsou vězni přesvědčováni o tom, že ani pro ně jejich život nemá význam, aby byli na procesu deklasování sebe sama účastni. Podle Lustiga „Němci zaměstnali psychology, psychiatry, národohospodáře, vojáky a

plánovitě ponižovali lidi. [...] Chtěli Židům dokázat, že jejich život nemá vůbec cenu, aby v nich vyvolali vděčnost za to, že je zavraždí“ (Cinger 2009: 63-64). Přestože instituce koncentračních táborů znehodnocovala smrt svých obětí každodenní všedností úředních záznamů, setkáváme se například u Tadeusze Borowského se zprávami o strašné samotě člověka uprostřed hromadné anonymní smrti.

Lidé se zde ocitají v situaci blízké smrti, ztráty soukromí i všeho, co člověk dosud považoval za samozřejmé, včetně významu lidského života. Jak říká Piotr Rawicz, „základní organické procesy, hniloba, spálenina, přeměna životodárných šťáv v mrtvé, posedly naše smysly“ (Rawicz 2003: 39). Fyzické týrání se stalo prostředkem manipulace a hlavním cílem „výchového systému“ a „vlády“, o nichž hovoří Rosenfeld, je potlačit v lidech člověka. „A teď si představte člověka, kterému zároveň se všemi jeho drahými lidmi odejmou i jeho dům, jeho zvyky, prostě všechno, doslova všechno, co vlastní: bude to prázdný člověk, odsouzený k utrpení a k uspokojení fyzických potřeb, člověk, který pozbude důstojnosti i soudnosti, protože ten, kdo přichází o všechno, často ztrácí i sám sebe. U takového člověka lze pak snadno rozhodnout o jeho životě a smrti bez ohledu na všechna lidská měřítka“ (Levi 1995: 26-27). Jakmile je člověk připraven o možnost rozhodnout o svém žití, zůstává jeho svobodou rozhodování o smrti, takový projev vyvzdorované svobodné vůle pak nacházíme u těch vězňů, kteří se rozhodli s žitím skoncovat dříve, než skoncuje žití s nimi proti jejich vůli.

K pojetí koncentračního tábora jako „modelové podoby vlády“ dodává Todorov, že nejde o totalitu jako takovou, ale o její „vliv na mravní postoje jednotlivců“ (Todorov 2000: 132). Situaci vězňů přirovnává ke kolečku stroje, poslušně plnícímu rozkazy (Todorov 2000: 189-190). „Vězňům zabaví jméno a přidělí jim číslo. [...] Než je zabijí, svléknou je, [...] vzít jim šaty znamená připodobnit je zvířatům“ (Todorov 2000: 184-185). V táborech se z lidí stávaly slabé a pokořené bytosti, jejichž život Todorov popisuje jako bytí „v mezní situaci“, kde byla volba omezena na minimum, kde byla zneužita jejich touha po přežití, a tím byly nuceny k chování, jaké by bylo v jiné situaci

nepředstavitelné. K utlumení solidarity mezi oběťmi bylo zapotřebí, aby věřily, že mohou přežít: „Jakmile byla za nejvyšší kritérium jednání zvolena sebezáchova, její cena se dala postupně a vytrvale zvyšovat – dokud nedošlo k devalvaci všech ostatních zřetelů, dokud nebyly prolomeny všechny morální či náboženské zábrany a odmítnuty a popřeny všechny ohledy“ (Bauman 2003: 24). Anatolij Marčenko³ zdůrazňuje rovněž, že i trýznění hladem bylo způsobem manipulace: „Hlad se pro ně stává neúnosnou zkouškou. Člověk je v této – nejzazší – míře ponížení schopen všeho...“ (Marčenko 1991: 84).

Přestože se vězni ocitali v situacích, kdy je smrt „zbavena jakékoli důstojnosti: je jen krutá a špinavá“ a „člověk umírá nesmyslně a umírá sám, bez pomoci, účasti, solidarity ostatních“, jak o smrti v prózách Tadeusze Borowského⁴ hovoří Jiří Holý (Holý 2007b: 40), vydali jiní pamětníci svědectví o obětavosti a o významu přátelství: „Vždycky je tu lidská solidarita, lidský čin“, řekl Arnošt Lustig koncem padesátých let o solidaritě, která dává poníženému pocit důstojnosti (Vohryzek 1958: 519). O pár let později jí nazval „napřimující lidskostí“ (Lustig 1963: 102-3). Také Jorge Semprun⁵ staví proti sobě své zkušenosti s dobrými i špatnými stránkami krajnosti, do níž může být člověk přiveden: „V táborech se stane z člověka zvíře, zvíře schopné ukrást chleba kamarádovi, postrčit ho ke smrti. Ale v táborech se také stane z člověka ta nepřemožitelná bytost, schopná rozdělit se o posledního špačka, o poslední kousek chleba, o poslední vydechnutí, aby pomohla kamarádovi“ (Semprun 1967: 55).

³ Anatolij Marčenko – ruský spisovatel a pro svou protisovětskou propagandistickou činnost vězeň sovětských koncentračních táborů; mezi jeho díla patří Мои показания (Mé svědectví), paměti z let 1960-1966, které poprvé vyšly jako *Mon témoignage* (Paris: Éd. du Seuil, 1970), nebo Живи как все (česky: *Žij jako všichni*, Praha 1990).

⁴ Tadeusz Borowski – polský spisovatel, který mezi lety 1943-5 prošel koncentračními tábory Auschwitz-Birkenau, Dautmergen a Dachau. Po válce byl šéfredaktorem měsíčníku Nurt a redaktorem časopisu Świat Młodych. Podílel se na sborníku *Byliśmy w Oświęcimiu*; vydal např. povídkový cyklus *Kamienny świat* (1948), v češtině zvaný *Kamenný svět* (Naše vojsko, 1966). V roce 1951 spáchal sebevraždu.

⁵ Jorge Semprun – španělský spisovatel a scénárista, který byl v roce 1937 nucen opustit Španělsko, ve Francii se účastnil komunistického odboje a po zatčení zůstal do konce války v Buchenwaldu.

1. 2. Psaní básní po Osvětimi

Mezi svědky holokaustu jsou lidé, kteří uzavřeli svou paměť v sobě jako něco nesdělitelného, další vidí ve zpovědi jedinou možnost rekonvalescence. V Gradowského rukopisu například nacházíme slova: „Tomu, kdo najde tyto zápisky! Mám k vám prosbu. Skutečný důvod mého psaní je tento: aby můj zatracený život dostal smysl, aby mé strašné dny a zoufalé zítřky byly v budoucnosti k něčemu“ (cit. podle Todorov 2000: 103). Ztvárněním tragédie tak následuje starozákonní příkaz „udržování paměti o obětech pronásledování“ (Málek 2011: 90). Obavy, že by „básnické slovo mohlo selhat tváří v tvář nezměrné dimenzi utrpení“ (Kaibach 2007: 170-171), byly totiž překonány mnohem větší obavou, že mlčení povede k nedůvěře a zapomnění, které by nakonec mohlo zpochybnit existenci koncentračních táborů. Ti, kdo přežili, se rozhodli přemoci strach z nedůvěry právě rozsáhlým svědectvím, které znemožňuje, aby byly zločiny zapomenuty. Jak píše dávno před Osvětimí Lev Tolstoj příteli Theodoru Herzlovi, žid se „po všech masakrech a po každém ponížení vztyčí s novým elánem, aby se tak stal ztělesněnou výčitkou svým pronásledovatelům a ničitelům“⁶. Holokaust jako „produkt civilizace, jejíž součástí jsme i my, i když nacismus je jen jejím degenerovaným výhonkem“ (srov. Belpoliti 2003: 173), vyžaduje, abychom za pomoci minulosti chápali přítomnost a poznávali zlo tak, jako bychom se dívali na minulost.

1. 2. 1. A múzy mlčí...

Ačkoli podle Jehudy Bauera je holokaust „vysvětlitelný“ prostřednictvím historických a politických okolností, z hrůznosti této tragédie vyplývá jeho „nevysvětlitelnost“: „Někteří autoři si dávají dobrý pozor, aby zdůraznili, že když se zmiňují o jeho nevysvětlitelnosti, nemyslí tím procesy, které vedly k ustavení nacistického státu, ani iracionální zdůvodňování výstavby ghetť či koncentračních táborů, ale jakousi vnitřní vlastnost, již vyjadřuje nesmyslná brutalita pachatelů, mlčení přihlížejících, ohromení v reakci nic netušících

⁶ *Věstník Židovské náboženské obce v Praze*. 1948, r. 10, č. 38, s. 412

obětí, rozměry tohoto zločinu a údajně nevysvětlitelné množství civilizovaných lidí, kteří se na něm podíleli“ (Bauer 2009: 31).

Není pouze věcí historie uchovat zkušenost lidstva a díky ní učit. Todorov navíc zmiňuje nebezpečí, že přísně historický přístup k holokaustu může znamenat „banalizaci“ jedinečného lidského prožitku (Todorov 2000: 259). Nebezpečí banalizování tragédie holokaustu v anonymitě čísel potvrdilo i nedůvěřivé přijímání zpráv o genocidě židů, které se dostávaly do tisku ještě v době druhé světové války. Otázkou, zda je pro ztvárnění zkušenosti holokaustu adekvátnější doslovnost vědecké či obraznost umělecké reprezentace, se ve svých „úvahách o politice holokaustu“ rovněž zabýval Pavel Barša. Naproti Todorovovi zdůrazňuje riziko „umenšení“ či snižování holokaustu u obou reprezentací. Podle Barši vědecký přístup hrozí „nivelizovat“ rozdíl mezi holokaustem a podobnými událostmi a pro umělce se holokaust zase může stát záminkou pro předvedení jeho schopností (Barša 2011: 184-185).

Barša také hovoří o holokaustu jako o katastrofě, která „není jednoduše zachytitelná obecně přijatelným diskursem“ a jejíž „beztvarost“ omezuje naši schopnost „tvarovat“, „přizpůsobovat předmět zkušenosti našim očekáváním“ (Barša 2011: 190). Odlišuje mytický způsob podání, který holokaust „profanuje“ (Barša 2011: 188), od pojetí „vznešenosti“ ztvárnění holokaustu, které jej vnímá jako něco natolik vzdáleného, že „subjekt ztrácí schopnost ho kognitivně a morálně změřit a zvládnout“ (Barša 2011: 192). Zmiňuje názory Adorna, pro nějž holokaust otrásl západními koncepty, a Elieho Wiesela, podle nějž je o holokaustu možno mluvit jen jazykem modlitby (srov. Adorno 1992: 360; Cole 2000: 18-19). „Pro Wiesela je holokaust mystérium, které by mělo zůstat chráněno od demystifikace. Analytické stati historiků, kritický tón, který srovnává a hodnotí fakta, hrozí zničit tajemno, a tím ho oloupit o jeho sílu“ (Berenbaum 1979: 193). Jako temnou a záhadnou jedinečnou skutečnost označuje holokaust také Jean Améry (srov. Améry 1999: 120) a podle Joshe Cohena „nezměrné poznání“, které se skrývá v „táborech smrti“,

„žádná empirická analýza ani spekulativní metafyzika nezvládne ukonejšit“ (Cohen 2005: 1).

Spisovatel Primo Levi ve svých knihách *Je-li toto člověk* (1947, *Se questo e un uomo*) nebo *Potopení a zachránění* (1986, *I sommersi e i salvati*) zobrazil na základě svých vzpomínek koncentrační tábor, místa, práci i lidi, jak si je pamatoval: „Bylo to něco tak nového a nesmyslného, že jsme ani necítili bolest, tělesnou ani duševní. Jenom hluboký údiv: jak je možné uhodit člověka bez hněvu?“ (Levi 1995: 15). Vyličil zde své první setkání s koncentračním táborem i se ztrátou lidské důstojnosti v něm. Prostřednictvím pocitů vězně koncentračního tábora otevírá čtenáři nové cesty k poznání holokaustu, a tím i nový prostor k jeho chápání, přestože jeho úplné pochopení je nemožné.

Příběhy z koncentračních táborů, v nichž jsou představeny dojmy a prožitky očima svědka a které nám přibližují realitu tak, abychom jí rozuměli, nesou narozdíl od historických studií a teoretických pojednání především prožitek jedince, nezachytitelný v rámci záznamů o milionech mrtvých. Podle slov Viktora Frankla, který po válce podrobil své vzpomínky psychologickému zkoumání, je právě psychoanalýza chování vězně čtenáři přístupnější než faktuální postoj historie: fakta mají být „prezentována jen tehdy, pokud jsou součástí něčího prožitku“ (Frankl 2006: 17). Primo Levi tvrdí, že „jedna jediná Anna Franková probouzí víc dojetí než desítky tisíc lidí, které trpěly jako ona, ale jejichž podoba zůstala ve stínu“ (Levi 1993: 54). Proto je důležité, říká Aharon Appelfeld, nechat „mluvit události prostřednictvím individua a jeho jazyka, aby se z obrovských čísel, z příšerné anonymity vysvobodilo utrpení [...] a mučené osobě se vrátila její lidská podoba, že jí byla ukradena“ (cit. podle Kaibach 2007: 176). A to i přesto, že „slova nikdy nebudou na výši rány, o níž vypovídají, a to ani v podobě realistického líčení, ani v registru lyrické proměny“ (Traverso 2006, 167).

1. 2. 2. Literatura dekompozice

Nárok na vyjádření prožitého utrpení jediného člověka zásadně přispívá k diskusi, zda je literární ztvárnění s uměleckými ambicemi pro téma holokaustu adekvátní. Přestože „důvody romanopisců pro vytvoření autority očitého svědectví v jejich fikci pramení více z tradiční estetiky a dramatiky než ze zájmů dokumentárních“ (Young 1988: 51) a umělecké literatuře hrozí nebezpečí vítězství formy nad obsahem, kdy „subjekt je schopen plodně zaniknout v estetickém objektu“ (Adorno 1997: 425), tvrdí Lustig, že „povídka, která není krásná, i když zobrazuje ošklivost, se mívá účelem a cílem“ (Heřman 1992: 10).

Vypravěči konstruují svět svou imaginací a nejde tu pouze o variaci, ale o svébytnou kreaci⁷. I Adorno, autor výroku o barbarismu psaní básní po Osvětimě, připouští, že utrpení má také právo na výraz, tak jako mučený na křik (srov. Adorno 1966: 353).

Smrt „skutečného člověka i pojetí člověk“ je podle Elieho Wiesela zachycena právě v literatuře holokaustu, jež funguje jako médium, které uchovává zkušenost „dvojího umírání“ nejen ve svém tématu, ale i formě (srov. Rosenfeld 1980: 5), protože umělecká forma je podle Ericha Kahlera poznamenána holokaustem stejně jako naše představa lidskosti (srov. Kahler 1968: 3). „Literaturou holokaustu“, jejímž jádrem jsou podle slov Zory Pruškové „fatálne predurčené príbehy o konci ľudského a tiež všeobecne chápanej ľudskosti, ktoré fakt a fikciu zlučujú do neopakovateľnej aliancie“ (Prušková 2007: 77), budeme nadále nazývat písemná svědectví o „šoa“ v denících, dopisech, memoárech i umělecké literatuře, která jsou v anglicky

⁷ Tomáš Kubíček nesouhlasí s Doleželovým pojetím mimesis coby „rekonstrukce totality fikčního světa po vzoru světa aktuálního“. Svět, který existuje ve vyprávění, nemusí být totožný se světem „aktuálním“, jež obývá čtenář, ale odvíjí se od něj (Doležel 2003: 172-173). Opíraje se o Ricoeura Kubíček tvrdí, že „není aristotelovská mimesis pouhou nápodobou, nýbrž ztvárněním – toto ztvárnění nemá imitativní povahu, nýbrž je organizujícím procesem, operací, která vytváří syntézu činů a faktů, zajišťuje jednotu celku, je tvořící a sjednocující aktivitou“ (Kubíček 2007: 187).

psané sekundární literatuře označována spojením „the holocaust literature“. Budeme sledovat, jakou formu hledají autoři pro ztvárnění holokaustu.

Někteří svědci se přiznávají k tomu, že jim zážitky z koncentračních táborů splývají do jednolitého obrazu, z něhož teprve útržkovitě vystupují jednotlivé vzpomínky. Život tam pro ně začal ztrácet chronologii a změnil se v dlouhý den, který se neustále opakuje a končí teprve smrtí. Svědectví o zážitcích jednotlivého člověka naráží na nedostatek slov i strach z nich. Lea Fridmanová o Rawiczově⁸ *Krvi nebe* tvrdí, že v jejím narativu „se konvenční narativní styl rozpadá a je nahrazen výpovědí očitého svědka“ (Fridman 2000: 88). Rawiczovo svědectví je však ve své opravdovosti neúnosné. Podle Fridmanové podstata svědectví v konstrukci textu sama upozorňuje na to, jak nepřiměřený je vůči „historickému hororu“ narativ i očitě svědectví. Autoři pak musí najít odpovídající uměleckou formu pro ztvárnění takového „beztvaré“ zkušenosti. Kde jsou slova nedostačující, kde zaznívá výkřik, nebo naopak ticho, přičemž v obou je stejná beznaděj, musí spisovatel ve svém jazyce objevit adekvátní výrazový prostředek. Rosenfeld pak o literatuře holokaustu hovoří jako o „literatuře dekompozice“, která je odkázána na zacházení s pouhými fragmenty skutečnosti. Jde o „[...] literaturu ze zlomků, z neúplných a dočasných forem, z nichž žádná sama o sobě nemůže stačit k vyjádření holokaustu [...]. V tomto bodu jsou všichni spisovatelé zajedno: všechno, co může být řečeno samostatně, se mění v nic, v malý vstup do veliké a stěží představitelné pravdy“ (Rosenfeld 1980: 28-33).

Ke Steinerovu názoru, že v otázce holokaustu jediné možné umění je jakési „antiumění“, podotýká Bettina Kaibach: „Od umělců se tudíž požaduje, aby cíleně přivodili vlastní estetickou destrukci a učinili tak zadost svému etickému závazku vůči obětem“ (Kaibach 2007: 172). Tato žádost zahrnuje oproštění od estetického zacílení díla i hledání nové estetiky. Ne „antiestetiky“ (paralelně k „antiumění“), ale estetiky, která určuje nové

⁸ Piotr Rawicz – spisovatel, básník a literární kritik. Dva roky strávil v Osvětimi a do konce války pak byl v táboře v Leitmeritz. Brzy po válce odjel studovat do Francie, kde také žil po zbytek života. Jako spisovatel se zabýval především literárním ztvárněním své táborové zkušenosti (např. *Le sang du ciel*. Paris: Gallimard 1961).

hranice krásna tím, že jejím měřítkem je hloubka traumatu. Například u Charlotte Delbo Lea Fridman poukazuje na to, jak „si zkušenost mrazu bere formu klíčových obrazů, obrazů ledu, nesnází, světla, času, průsvitnosti [...] Jemný, poetický jazyk, který popisuje konkrétní, ohromující, a traumatické zážitky vytváří asociační pohrávání s podstatou zkušenosti“ (Fridman 2000: 120-1).

2. Vztah díla k autorovu životu

Inspiraci k velké části svého díla čerpal Arnošt Lustig v Terezíně a koncentračních táborech Osvětim a Buchenwald.

Po všech omezeních, která postihla jeho rodinu v době protektorátu na základě norimberských rasových zákonů, přišlo s povoláním do transportu její rozdělení: v listopadu 1942 odjel Lustig s matkou a sestrou do Terezína, Emil Lustig v dubnu 1943. Hned první dvě Lustigovy povídkové knihy, *Noc a naděje* (1957) a *Démanty noci* (1958), jsou situovány právě do Terezína, kde Lustig bydlel v „Jugendheimu“ (chlapeckém domově) v L 218 na pokoji číslo 16. Jeho přátelství s Jiřím Justicem i první milostná zkušenost u krasojezdkyně z hamburského cirkusu Inge se rovněž staly námětem k jeho prózám. Složitě období své rodiny zachytil v novele *Dům vrácené ozvěny* (1968).

Z Terezína Lustig s Justicem odjeli za necelé dva roky, 28. září 1944: „Vzpomínám, jak jsem v září roku 1944 vystoupil z vlaku na rampu v Osvětimi-Birkenau. Cítili jsme se jako zvíř při zatmění slunce, při lesním požáru nebo před zemětřesením. V průběhu několika minut byli všichni – děti do patnácti let, ženy a muži nad čtyřicet, nemocní, brýlatí, šedovlasí v koupelnách, kde Cyklon B padal ze sprch místo vody. Po půlhodině vyrazil obrovský plamen z komínů krematorií spolu s kouřem páchnoucím po lidských kostech a tuku... Na koupelně byl nápis Koupel věčného zapomenutí“ (cit. podle Haman 1995: 10-11). 29. září tam odjel i jeho otec, s nímž se Arnošt už nesetkal (srov. Cinger 2005: 531): „Ptal jsem se přítele, kde je můj otec? Řekl mi: „Víš, otec si nesundal brýle!“ V Osvětimi každý, kdo měl brýle, šedé vlasy nebo vypadal starý nebo nemocný, šel do plynové komory. Byl jsem kovář a zedník a měl jsem postavu, takže mne poslali mezi ty, co měli žít. Můj otec měl brýle; poslali ho do plynu. – Když mi přítel řekl, že otec udělal chybu, věděl jsem okamžitě, že je mrtev, že kouř vycházející z komína je z mého otce“ (cit. podle Haman 1995: 10-11).

V Auschwitz-Birkenau Lustigovi přidělili číslo 94 633, nikdo se však již neobtěžoval s jeho tetováním, neboť „pobyt“ vězňů měl trvat jen krátkou dobu. Krátkost doby, kterou Lustig v Osvětimi strávil, je relativní vzhledem k tomu, že nedlouhý úsek života vězňů byl poznamenán čekáním na smrt. Především pro děti a dospívající, kteří přicházejí o své dětství a mládí velmi brzy: „Byla to univerzita o člověku, že jsem nemohl mít lepší. Dozvěděl jsem se o dobrotě, o zlu, o charakteru člověka, o možnostech člověka, o slabosti člověka ... Takže s trochou nadsázky mohu říci, že všechno, co jsem se dozvěděl o člověku, nebo charakteru člověka, o osudu člověka, jsem se naučil v táborech, ještě než mi bylo sedmnáct let“, řekl Arnošt Lustig v rozhovoru s Robem Trucksem v New England Review (cit. podle Klíma 2002: 203).

Přibližně po měsíci pobytu v táboře se s Jiřím Justicem přihlásili do pracovního transportu, který je pak odvezl do Meuselwitzu, pobočného tábora Buchenwaldu u Lipska. Po vybombardování továrny byli vězni, mezi nimi i osmnáctiletý Lustig, vysláni do Dachau. 15. dubna 1945 napadla transport americká stíhačka. Lustig spolu s Jiřím vyskočili z vlaku a ocitli na svobodě. Jiří Justic se po letech vyjadřoval jako o zoufalství, které je vedlo k útěku, jako o něčem, co ani nevyžadovalo odvahy, neboť si v té době neuměli představit, co pochod smrti znamená (srov. Cinger 2009: 27). Justic navíc dodává, že nejhorší byla beznaděj dlouhé pouti v kruhu, kdy se po celodenní vyčerpávající cestě dostali zase do míst, kterými už jednou prošli. To, co spolu prožili, zpracoval Lustig v několika prózách. Povídka *Druhé kolo* (1958, sb. *Démanty noci*) je postavena na Lustigově autentickém zážitku při pokusu o krádež chleba. Když se chlapec zvaný Markýz ocitne před hlavní scharführera, postaví se mezi ně jiný vězeň, ve skutečnosti však mezi Lustiga a pistoli vstoupil Jiří Justic. V povídce *Tma nemá stín* (1958, sb. *Démanty noci*) ztvárnil jejich společný útěk i přátelství, které pronásleduje smrt:

„Dojdeme i ve dvou, Dany,“ poznamenal pak ten druhý s pihami, které se ztrácely v oválech jeho malého čela pod vrásčitými skvrnami bláta. Ale nevěděl, zda je dobře, že si to myslí.

A jak se dotkl zad prvního chlapce, kterému začínalo být zima, neboť ve větru rychle prostydl, vzpomněl si teď na něco, co ho k němu připoutávalo už v tom starém táboře, z něhož pak přešli sem, než je naložili do vagónů. (Lustig 1959c: 103)

Dalším, na jehož přátelství si Lustig uchoval vzpomínku, byl čtrnáctiletý chlapec, který se místo něj přihlásil do transportu do Osvětimi, kde byl poslán do plynu (srov. Vohryzek 1958: 519). Po letech Lustig vytvořil postavu chlapce, který raději odjíždí se svými přáteli „na východ“, i když nemusí, protože cítí, že mezi ně patří. Dal mu jméno Ludvík Adler a jeho čin ztvárnil v povídce *Ludvíček, der Vierteljude* (2005, sb. *Deštivé poledne*) a později v románu *Zloděj kufří* (2008).

Povídka *Tma nemá stín* líčí také setkání uprchlíka s člověkem, který by mohl pomoci, ale přitom představuje další nebezpečí. Žena, které se Lustig s Justicem ptali na cestu, je poslala směrem k německé policejní stanici... (srov. Cinger 2009: 29). Nové zajetí by znamenalo smrt, znovu ale utekli a přidali se ke skupině totálně nasazených, se kterými se jim podařilo odjet. Oba vzpomínali, že na útěku žili „s chutí lidí, které na útěku třikrát chytili, třikrát odsoudili k smrti zastřelením“ (Cinger 2009: 32).

Mnohým vězňům, kteří se vrátili z koncentračních táborů do světa, jaký znali před válkou, se stalo, že ho pak nemohli poznat, nebo pro ně byla nesmírně traumatizující především snaha se adaptovat. Ve vzpomínkách Arnošta Lustiga nacházíme postavu jeho známého z doby války, o kterém se pak dozvěděl, že byl v Osvětimi vedoucím bloku, „kápem“ (Cinger 2009: 59-60). Jeho úloha tedy byla do určité míry nezáviděníhodná. Znamenala možné výhody, které byly ovšem vykoupěny tím, že se vězeň přiblížil pozici dozorce a musel se podle toho chovat k ostatním. Pro Lustiga se tento muž stal ztělesněním problému svědomí, člověkem, který je „součtem dobra a zla sám v sobě“, vězněm na svobodě. Tento muž, s nímž se Lustig po válce setkal, byl předobrazem postavy Vili Felda, který svůj problém řeší sebevraždou. Tato postava má v Lustigově tvorbě dlouhý vývoj. Poprvé vystupuje v rozsáhlé povídce *Můj známý Vili Feld*, kterou Lustig včlenil do souboru povídek *Ulice ztracených bratří* (1959), brzy nato autor povídku přepracoval a vydal

samostatně, románová verze pak vyšla v roce 1990 pod názvem *Král promluvil, neřekl nic*.

Postava Viliho Felda se objevuje také v prózách, věnovaných postavení a pocitům dívek ve zruďném kolotoči moderní genocidy: v prózách *Colette*. *Dívka z Antverp* (1992) nebo *Lea. Dívka z Leeuwardenu* (2000). V příběhu *Colette* poznáváme Viliho Felda jako kápa v Osvětimi, který si dokázal i v těchto podmínkách zajistit soukromí pro svou lásku. V próze *Lea z Leeuwardenu* se vracíme nazpět v čase, do Terezínského ghetta, kde Vili s Leou žije. Další z trojice románů označovaných souborně jako tzv. *Židovská trilogie* je *Tanga. Dívka z Hamburku* (1992), v němž byla předobrazem titulní hrdinky krasojezdkyně z hamburského cirkusu a příležitostná prostitutka, kterou Lustig v Terezíně poznal. Ve všech románech ustupuje děj postavám, které ho prožívají, jejich nadějím i beznaději, rámcovaným tápáním v kruhu strachu, kdy právě na ně „přijde řada“.

K další reálné postavě, kterou je inspirována i titulní postava novely *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964), Lustig poznamenává, že šlo o nacistickou konfidentku z Varšavy, která lákala bohaté židy na víza do Švýcarska. Ji samu pak stihl osud těch, které podvedla: za její služby jí bylo přislíbeno vystěhování, které ovšem skončilo v osvětimských „koupelnách“. Zde se při svlékání měla rozhodnout pomstít a postřelit dva esesáky (srov. Cinger 2009: 203). Jedním z nich, který na následky zranění zemřel, byl Horst Schillinger. Motiv jeho smrti a motivace činu ženy, která ho zastřelila, se objevil ve více svědectvích a texty, které tento čin tematizovaly, se zabýval Jiří Holý ve studii *Smrt Horsta Schilingera. Možnosti zobrazení lágru a šoa*. Zmiňuje například Bruna Bettelheima (*The Informed Heart*), Otu Krause a Ericha Schöna (*Továrna na smrt*), Tadeusze Borowského (*Kamenný svět*) nebo Krystynu Żywulskou (*Przeżyłam Oświęcim*) (srov. Holý 2007b: 29-54). Příběh několika lidí, kterým je přislíbena svoboda za finanční kompenzaci, podle Rosenfelda „snad nejlépe vyjadřuje sílu fiktivního znázornění tím, že ukazuje, co musí být vyústěním všech zobrazení holocaustu“ (Rosenfeld 1980: 81). Kateřina Horovitzová se stala symbolem osamělé vzpoury vůči trýznění a

pomsty za ně. V jejím činu je osvobozující akt vůle, kterým popřela svou oficiální a podřízenou méněcennost. Přestože většina těch, kdo tuto novelu reflektovali, u ní zdůrazňuje motiv odvahy, sám Lustig říká, že „psal o podlosti, zákeřnosti, o lži“ (Cinger 2009: 197), s nimiž byla podváděna skupina bohatých židů.

Trauma přežití, provázeného jakousi „morální“ nejistotou (kterou živí především vlastní svědomí a paměť, nikoli morální odsudek společnosti), si nese i Kůstka, láska vypravěče z povídky *Můj známý Vili Feld* (1959, sb. *Ulice ztracených bratrů*) i z Lustigova dalšího díla *Krásné zelené oči* (2000). Ve snaze opustit Osvětim se patnáctiletá Hanka Kaudersová přihlásí k dívkám určeným do polního nevěstince. Zachrání se, cena je ale velmi vysoká a ona se s ní v novém životě musí naučit žít. Téma naděje, kterou si člověk chce koupit za každou cenu, se opakuje i v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979), již Lustig rozpracoval do románu *Nemilovaná* (1991).

Vyrovňovat se se světem tolik nepodobným tomu, jemuž se musela přizpůsobit, i tomu, který si v době deprivace vysnila, musela i Dita Saxová, hrdinka Lustigova stejnojmenného románu z roku 1962. Vzorem pro tuto postavu se stala Dita Saxlová, přítelkyně Lustigovy manželky, která spáchala sebevraždu ve Švýcarsku (srov. Lustig; Mališová 2008: 52; Chateau 2008: 14). Stejně jako Vili Feld nakonec opustila zemi, a tím zdvojnásobila svou samotu. Její sebevražda je vyústěním života, který zrazen sám sebou nenašel cíl.

Po válce Arnošt Lustig studoval novinařinu na Vysoké škole politických a sociálních věd, současně přispíval do Mladé fronty nebo do Věstníku Židovské náboženské obce v Praze. Zde publikoval svůj první článek *Zrodil se nový židovský člověk*, v němž s mladistvým nadšením volá po tom, aby se židé zbavili svého traumatu z minulosti, které je uzavírá „v nekonečném kruhu bolestí“ aby se vyrovnali s minulostí a obrátili se k budoucnosti jako „průkopníci nového života“ (Lustig 1947a: 306).

Do Izraele byl poprvé vyslán jako zpravodaj izraelsko-arabské války Lidovými novinami. Jeden den příměří, ve kterém se odehrává soukromá válka člověka a jeho svědomí, zachytil v knize *Nemáme na vybranou* (2007). 12. srpna 1948 vychází v Lidových novinách reportáž *Večer v komuně Maanit*, jíž poslal z kibucu u Haify. V patetickém textu, ve kterém se autor snaží esejisticky ztvárnit atmosféru válčící země, je možné vidět autorovo směřování k próze: „Nikdo se neptá, proč nelze držet už krumpáč a lopatu. Země se brání. Před rokem, měsícem, možná snad i ještě před týdnem se bránila lidem. Kdysi se bála pouští, močálů, malárie, rákosů s hnízdy moskytů a tropické horečky“ (Lustig 1948a: 1). Podruhé ho do Izraele vyslal Čs. rozhlas v roce 1949. Oženil se zde s Věrou Weislitzovou, sionistkou z Ostravy, která se rozhodla odejít bojovat za Izrael v rámci tzv. Židovské brigády, dobrovolníků cvičených na území Československa pro potřeby izraelské Hagany pod vedením Antonína Sochora. K Evropě ztratila důvěru, a proto hledala bezpečí v Izraeli: „Nedostali jsme víza. Židy nechtěli nikde. Kdyby tenkrát byl Izrael, nemusely nás miliony zemřít“, řekla v jednom z rozhovorů (Chateau 2008: 14). Kvůli obvinění ze sionismu své ženy musel sice opustit zpravodajské oddělení, v rozhlase však pracoval dále až do roku 1958.

Jako první vydal Lustig tři povídkové knihy *Noc a naděje* (1958), *Démanty noci* (1958) a *Ulice ztracených bratrů* (1959). Marie Mravcová, která se pokusila jeho *Démanty noci* vztáhnout k poválečným literárním reflexím holokaustu, píše, že Lustigův přístup je „civilnější, komornější, existenciálnější“ (Mravcová 1992: 162-163). Během práce na těchto prózách se Lustig věnoval několika klíčovým tématům. V povídce *Návrat* (1958, sb. *Noc a naděje*) je tematizován skličující strach a nejistota z budoucnosti. Hynka Tausiga tato nejistota přinutí nastoupit dodatečně do transportu, kterému se předtím vyhnul. Právě strach z neznámého i pocit nevyhnutelnosti je ústředním tématem Lustigových próz. Dalším je téma bezmoci, s nímž se z člověka stává „nehrdinský hrdina“, představitel „lidství bezmocného, neschopného fyzického odporu vůči přesile“ (Haman 1995: 27). Mezi nimi

ukazuje především postavy dětí a starých lidí, například v povídkách *Děti* (1958, sb. *Noc a naděje*) a *Starci a smrt* (1958, sb. *Démanty noci*), nebo dívek, například v prózách *Dita Saxová* (1962) a *Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (1964).

Po sovětské okupaci, během níž byl mimo republiku, se rozhodl zůstat v zahraničí, čímž přijal úděl ahasvera. Poté, co se mu zavřely dveře k domovu, zůstal „jen“ celý svět, jehož dveře nebyly uzamčené, ale otevřít si je musel sám. V jednom z rozhovorů charakterizoval existenciální samotu v emigraci jako přetržení „neviditelných nitek, které ho spojují s tím, kde vyrostl, na co se těšil, čím se těšil. [...] Jsi jako němý, hluchý, slepý“ (Přidal 1994: 120-1).

3. Vypravěč holokaustu

Literatura, kterou Lustig charakterizuje jako „citovou historii člověka“ (Lustig; Cinger 2002: 307), neuchovává pouze biografická fakta, byť se o ně – jak jsme se pokusili doložit – opírá. Lustigovi jde především o „podstatu“ historie prostřednictvím dopadu historických událostí na člověka: „Moje životní přání je vykreslit obraz jedné generace, která podstoupila zkoušku, jakou ještě nepodstoupila žádná jiná generace v historii“ (Hvíždala 1992: 268).

Literatura, která může hovořit o holokaustu, je podle Alvina Rosenfelda „redukována na vřískot a brek: rozpadá se“ (Rosenfeld 1980: 28). Protože svět koncentračních táborů byl naprosto nepodobný světu dosud známému, člověk při příchodu do tábora poznával svět „strašlivý, ale navíc nerozluštitelný“ (Levi 1993: 35). Proto o něm nešlo mluvit známými slovy. Reflexe tématu holokaustu v umělecké literatuře si vyžadovala nové formální a výrazové prostředky. Zdůrazňovány jsou především možnosti, které přinesla moderní literatura. „Stylistické inovace modernismu“ pak poskytují nástroje pro ztvárnění a zobrazení „modernistických událostí“ (White 1999: 18), událostí, které podmínil svět moderní civilizace a vymykají se popisu známými jazyky. White mezi modernistické události řadí i existenci Osvětimi a v této souvislosti cituje Steinera, který tvrdí, že „Svět Osvětimi leží mimo hranice jazyka, stejně jako leží mimo hranice rozumu“ (cit. podle White 1999: 16).

Tvůrci, kteří se rozhodli zachytit příběhy, které viděli a slyšeli, nebo které vymysleli, a místa, kde se odehrála nezměřitelná lidská tragédie, se museli vypořádat s otázkou, jakým způsobem o holokaustu mluvit. Protože je nesnadné vyjádřit zkušenost holokaustu obvyklými uměleckými prostředky a tradičními literárními formami, snaží se proto o ztvárnění pomocí symbolických obrazů (v poezii např. *Todesfuge* Paula Célan), případně hledají další cesty. Jedna z nich je i zobrazení holokaustu z dětské perspektivy. Tu použil kupříkladu John Boyne v knize *The Boy in the Striped Pyjamas* nebo Eva Erbenová v knize *Vyprávěj, mámo, jak to bylo*, podle níž vznikl televizní projekt *O zlém snu* (2000), kde jsou vzpomínky dítěte na

koncentrační tábor vyprávěny jako pohádka se šťastným koncem. V americkém filmu *The Devil's Arithmetic* (1999) je k vytvoření obrazu holokaustu použito rovněž pohádkového motivu o napravení hlavní postavy pomocí negativní zkušenosti. Mladá Američanka, kterou nudí židovské tradice příbuzných a nezajímá ji jejich vyprávění o koncentračním táboře, je kouzlem přenesena do Polska 1941. Je spolu s celou židovskou komunitou odvezena do koncentračního tábora, aby tam dostala krutou životní lekci a na „vlastí kůži“ poznala holokaust. Ve filmu Roberta Benigniho *La Vita è bella* (1997), kde je obětí holokaustu rodina s malým chlapcem, z níž po rozdělení zůstali pohromadě jen otec se synem, dochází v rámci příběhu k „ozvláštnění“ popisu koncentračního tábora, když otec ve snaze zmírnit tlak situace vězňů vysvětluje synovi chování dozorců a pravidla tábora jako zábavnou hru. Úmyslně tak převrací realitu, aby odkryl její absurditu.

3. 1. První prózy

Jak už jsme se zmínili, zahájil Arnošt Lustig svou tvorbu dvěma povídkovými knihami: *Noc a naděje* a *Démanty noci*. Už výběr žánru povídky umožnil Lustigovi soustředění se na jednu nebo dvě postavy a zachycení krátkých výseků z terezínské skutečnosti, kde „čas přestává být souznačný s objektivně pociťovaným pravidelným tempem dospívání, zrání, stárnutí a je zachvácen jakousi arytmii. Vyvolává ji extrémní situace vyřazenosti, proměňující neosobní stereotyp času v individuální zkušenost, nepřevoditelnou na jakéhokoli společného jmenovatele“ (Petříček 1992:14). Milan Jungmann v recenzi *Umělec tragického vidění* zaznamenává Lustigovo oproštění od historizujících popisů a zdůrazňuje, že Lustig neukazuje „vnější podobu skutečnosti, ale své vidění“. Podle Jungmanna se Lustig především snaží čtenáře „vtáhnout do atmosféry“ (Jungmann 1958: 4). Lustig se zajímá o člověka, jehož život je poznamenán beznadějí. Vytváří obraz obětí, a to nejen těch lidí, kteří se nevrátili, ale obecně člověka, kterého stihla nacistická genocida. Prostřednictvím obrazu oběti předkládá obraz ghetta a

koncentračního tábora a především podstaty holokaustu. Přitom se soustředí na postavy zejména bezbranné děti a staré lidi.

Čtenářova pozornost je upřena především k chování těchto „neheroických postav“ (Holý 2011b: 29) ve vypjatých situacích, kdy člověku ze života zůstalo pouze holé bytí, ve kterém se smrt stávala důvodem i důsledkem lidských činů, a strach o toto bytí. Lustigův „existenciální přístup k tématu“ ho vede „od vnější kulisy a dějovosti k tomu, co se odehrává pod zevnějškem člověka v určité chvíli, k niterným motivacím a zápasům, jež ho zhodnocují, právě tak jako činy z nich se rodící, byť nepatrné a odsouzené k fiasku“ (Mravcová 1992: 163). Psychologie protagonistů povídkových knih je výrazně situační, prostředí je vystavuje zkouškám, v nichž jsou donuceni buď ke složitému rozhodování nebo naopak k rychlé „bezprostřední reakci na šokující náraz vnějšího světa“ (Petříček 1992:14) a také k nutnosti vyrovnat se s jejími následky. Mravcová tyto situace charakterizovala jako „vysoce zátěžové“, „v nichž se jedinec ocitá na hranici možného a nemožného, snesitelného a nesnesitelného, bytí a nebytí, a kdy se tedy, řečeno v duchu existencialismu, násobí jedinečnost skutků, včetně individuální volby“ (Mravcová 2007: 214).

Díky perspektivě postav v situacích, které si vybírají své viníky, zprostředkovává vypravěč terezínskou atmosféru. Například vnitřní konflikt chlapce, který je hlavní postavou povídky *Sousto* (1958, sb. *Démanty noci*) je příkladem Lustigovy snahy relativizovat představu, jaké chování dělá z člověka hrdinu. Chlapec je vystaven volbě mezi špatnou a ještě horší variantou, Lustigovými slovy: „mezi zlým a ještě horším a horším a úplně nejhorším a nejhnusnějším...“ (cit. podle Mareš 1990: 137). Mezi mrtvým otcem a nemocnou sestrou, mezi otcovým zlatým zubem a citrónem, který sestra potřebuje, vzniká dilema mezi zhanobením mrtvého otce a zodpovědností za živé. V povídce *Tma nemá stín* (1958, sb. *Démanty noci*) je tento konflikt ještě rozveden: strach mladíků s vyčerpanými i vydrážděnými smysly, kteří utíkají z transportu, se střetne se strachem ženy, která je náhodou překvapí. Náhle jsou si vlky lidé, z nichž ani jeden netuší, že jeho strach může

znamenanat konec druhého. Dilema, v němž jsou postavy vystaveny nutnosti volit mezi dvěma špatnými rozhodnutími, a běžné situace, které se v prostorách ghetta stávají bojem o život, bývají hlavním tématem příběhu vůbec.

V prózách obou povídkových knih všechno obklopuje noc, nejen v doslovném, nýbrž i metaforickém významu. Není pouze černá, ale temná, často šedá, jež je barvou, kterou nesou „bezútěšná zákoutí, jako úzká ulička ghetta s kočičími hlavami, zatuchlé ‚mravenčí krámký‘, studená kobka s víky od beden místo dveří, táborová cimra se zvlhlým stropem, dobytčí vagon a jiné“ (Mravcová 1992: 164). Přestože je líčení exteriérů a interiérů minimální, má důležitou roli: z jednotlivých míst vystupuje pocit tísně, uprostřed níž se pohybují postavy. Člověk zde existuje sám, v temnotě, která je nevyzpytatelná stejně jako chování lidí v něm. V této atmosféře Lustigovy postavy vystupují jako jedinci, charakterizovaní právě jen svými situačními projevy. Jejich reakce jsou poznamenány hektickým tlakem nejistoty i vypětím sil ve vzdorování smrti. Motiv zkoušky, která jednak postavám skýtá naději a zároveň dává možnost v temnotě terezínského ghetta, v níž se postavy pohybují, zasvětit dýmům, vkládá Lustig přímo do názvů povídkových knih *Démanty noci* a *Noc a naděje*.

S temnotou, ve které se postavy pohybují, souvisí i to, že většinou nemají určitou tvář ani jméno, čtenář je poznává uprostřed života a dění, bez popisu nebo charakteristiky, bez možnosti pochopit jejich situaci. Důraz je kladen na detaily jejich zjevu, které se v textu opakují a vypravěč je využívá jako přízviska, díky nimž zachovává anonymitu postav:

Tomáš, zvaný Oškliváček, si utře brýle a zase je nasadí. (Lustig 1959a: 39)
Zrzek je nejhorší vychovatel na Domově „Q 710“. Jistě ho potká nějaké neštěstí. Každý mu to přeje. A Viki taky. Jenže Viki na něj nemůže kašlat tak jako Fifka. (Lustig 1958a: 73)

Jsou mnohdy cizí jak svému prostředí, tak sobě navzájem, protože prostředí, v němž člověk postrádá soukromí, zakládá samotu uvnitř člověka. Maximální ústup identifikace postavy nacházíme například tam, kde je k charakteristice použit pouze jediný výrazný vnější rys, jako například výška v povídce *Druhé kolo* (1958, sb. *Démanty noci*):

„Padne to na mne,“ řekl ten prostřední, zvaný Markýz.
 „Neprorokuj,“ odpověděl mu druhý, vysoký muž.
 „Vím proč to říkám,“ opakoval sveřepě Markýz. „Nezdržuj to a dělej.“
 Třetí vedle nich, trochu malý na svých devatenáct let, doposud mlčel. Netrpělivě přešlapoval, zatím co ti dva se dohadovali. (Lustig 1959b: 24)

V několika povídkách začíná vyprávění uprostřed děje, aniž by vypravěč uvedl čtenáře do příběhu prostřednictvím základních informací, popisu postav, prostoru nebo situace. Příkladem může být předcházející úryvek, kterým začíná povídka *Druhé kolo*. Už v použití deiktických výrazů je možné vidět odchylku od vlastností koherentního textu, jak jej definuje textová syntaxe. Hned v první větě jsou totiž umístěna dvě ukazovací zájmena „to“ a „ten“, bez reference. V místech referenční neurčitosti vypravěč pracuje s „virtuálním kontextem“, s částí příběhu, která není v textu zobrazena, ale patří k vědomí postavy reflektora, s nímž čtenář „prožívá“ vyprávěný děj (Stanzel 1988: 196, 198). Tento přímý vstup do děje umožňuje vypravěči nenásilné anonymizování postav i míst a záměrné skrytí souvislostí i vyústění do možností, které nejsou přímo vyjádřeny. V této chvíli je jeho vědomí o situaci omezené a jeho vnímání ostatních postav mnohdy spočívá ve vnějších dojmech:

„Už střílí,“ řekl ten první chlapec, řečený krátce Dany.
 „Blbec,“ odpověděl mu poplašeně druhý a díval se nahoru, mezi chocholky oblak.
 „Myslí snad, že jsme vojáci.“
 Nebe už nebylo tiché od chvíle, kdy se letoun objevil a začal dotírat. Špatně vypérovaný nákladní vagón jimi pohazoval ze strany na stranu. Museli také přivírat oči; vítr jim vhněl do tváří černavé popílký. (Lustig 1959c: 94)

Lustigův vypravěč uvádí čtenáře do situací, v nichž se „zrcadlí“ nesrozumitelnost světa, v němž jsou si postavy mnohdy vzájemně neznámé, světa trvalé nejistoty. V této dialogické scéně dochází k přechodu mezi autorskou a personální vyprávěcí situací (VS). Na tomto přechodu je představeno „dvojí vidění“ zobrazené skutečnosti: z perspektivy vypravěče a reflektora (Stanzel 1988: 229). Lustig zde však nevytváří přímo postavu reflektora, „tj. románové postavy, která myslí, cítí, vnímá, ale nemluví ke čtenáři jako vypravěč“ (Stanzel 1988: 13). Vytváří vypravěče, který především referuje, ale „v mnoha ohledech se chová jako reflektor“ (Stanzel 1988: 199-200) a v rámci vnější perspektivy přechodně proniká perspektiva vnitřní.

S vypravěčem v autorské vyprávěcí situaci, který stojí zcela mimo oblast postav a místy používá perspektivu reflektora, která neovlivňuje jen „volbu určitého výseku světa pro zobrazení a selekci jednotlivých věcí a událostí uvnitř fiktivního světa“ (Stanzel 1988: 138), ale také schopnost vyprávěcího zaujmout stanovisko konkrétní postavy fikčního světa a vztahovat se jejím prostřednictvím k dalším postavám, se nesetkáváme pouze v povídkových knihách. Perspektivu postavy, jejímaž očima se dívá na další postavy a prostor vyprávění (srov. Stanzel 1988: 13), nacházíme rovněž v Lustigových prózách *Dita Saxová* nebo *Dům vrácené ozvěny*, které vznikly v šedesátých letech a jejich vývoj lze sledovat až do let devadesátých.

V rámci vnějškového popisu prostředí prostřednictvím zasazení neurčité postavy do vyprávění, která reflektuje ostatní postavy, je v Lustigově tvorbě obvyklé použití přirovnání:

Deska dozněla; Dita Saxová si hvízdla, jako by ve vzduchu zavěťčila nějakou novou možnost. (Lustig 1962: 71)

Vypravěč zjevně nechce pouze naznačovat, že měla Dita přijít na novou možnost, když ji poté konkrétně pojmenovává. Chce tudíž Ditino hvízdnutí zasadit do celkového dojmu z prostředí, a proto musí být zprostředkováno pozorovatelem, personální variantou vypravěče uvnitř příběhu, která může k dalším postavám zaujímat určitý postoj. Ve chvílích, kdy se vypravěč „chová jako reflektor“, stále se pohybuje v rámci představeného děje. Fokalizace, pozice nositele úhlu pohledu, kterým je prezentován příběh, je zde vzhledem k příběhu vnitřní, i když vnímá postavy zevně (srov. Rimmon-Kenanová 2001: 81-82). V úvodu povídky *Návrat* je možné vidět střídání perspektiv:

Ne, úleva, kterou očekával, nepřišla. Ve výklenku to bylo zlé. Ale teď zase nemá kam jít. Nejistě se rozhlédl po chodníku. Hned se však zarazil. Jdi, napomenul se, jako by šel ke krejčímu. (Lustig 1958b: 9)

V prvních třech větách je zobrazeno dění ve vědomí hlavní postavy Hynka Tausiga. V dalších dvou větách je však představen vnější dojem z jeho chování. Poslední věta z citovaného úryvku nás vrací zpět k dění vevnitř postavy.

Čtenář je také záměrně vystaven nejistotě ohledně okolností a spoluprožívá tak odcizení světa postavám, které ho obývají. Stanzel podobnou situaci ukazuje na případě Kafkova románu *Zámek*, kde dochází k „přestrukturování míst nedourčenosti, které ještě zdůrazňuje obecnou tendenci tohoto románu zobrazit bezejmennost všeho osudového“ (Stanzel 1988: 190-191). Franz Kafka začal tento román psát v ich-formě a poté jej převedl do er-formy, čímž vznikla postava reflektora, skrze jehož vědomí jsou čtenáři předávány částečné informace a dojmy „reflektora K.“ z prostředí, z jehož fragmentů vystupuje atmosféra ohrožení. Shlomith Rimmon-Kenanová zdůrazňuje jako vlastnost fokalizace s vnitřní pozicí vůči příběhu právě možnost přepisu vyprávění do první osoby.

Lustig se snaží prostřednictvím vnějších dojmů z postav i momentů nedourčenosti zachytit atmosféru ghetta a vytržení postav ze života, jaký znaly. Lubomír Doležel Lustigovi sice vytýká, že „spoléhá na ‚automatickou‘ účinnost svých náznakových expozic“ a zdůrazňuje, že „automatická“ účinnost mizí, jakmile se prostředek stává schématem (Doležel 1960: 94), je však zřejmé, že toto schéma je záměrným prostředkem. Lustig jím spojuje několik próz a jejich postavy v obraz ghetta, životních situací jeho obyvatel a prostoru, v němž ona temná místa nedourčenosti ještě umocňují pocit všudypřítomného nebezpečí.

Povídkové knihy poskytují východiska k uvažování o vývoji Lustigova stylu. Po první sbírce povídek s názvem *Noc a naděje* (která byla přijata velmi pozitivně) narážíme v kritických reflexích na pochybnosti, přecházející mnohdy v jistotu o poklesu úrovně u knih následujících, a to již u *Démantů noci* a především u *Ulice ztracených bratří*. Milan Suchomel chválí „osobitý úhel pohledu“ a „značnou slovesnou kulturu“ *Noci a naděje* (Suchomel 1960: 186), ale shoduje se s Milanem Jungmannem, že *Démanty noci* nedosahují naléhavosti jejího výrazu (Jungmann 1969: 11). Jungmann oceňuje zase „složitější myšlenkovou stavbu“ *Démantů noci*, Suchomel naproti tomu tvrdí, že, co se týče příběhů, jde stále o totéž a že Lustig pracuje jen s „novými konfiguracemi a komplikacemi, novými propočty“ (Suchomel 1960: 186).

I sám Lustig se ke svým prvním prózám vyjadřuje kriticky, i když se domnívá, že nedokonalosti jsou vyváženy bezprostředností a syrovou autenticitou, kterou si jeho počáteční texty uchovaly: „Nemělo to vždy dokonalý tvar a neobsáhlo pokaždé všechno, nebo aspoň to ze všeho nejdůležitější. Chyběl tomu odstup, přehled i ona tajemná dimenze, za kterou může autor zaplatit jen uplynulým časem; to tajemné vlnění, jemuž se v literatuře říká rezonance. Prostor pro doznění, jinými slovy dokonalé dílo, soulad obsahu a tvaru. [...] Jsem rád, že něco z toho stěžejního, co jsem chtěl napsat, jsem neodkládal. Jistě by se ledacos rozpustilo ve vzduchu a už nikdy bych to nenapsal. Je to tajemství psaní, které odměňuje mladou energii a jí nahrazuje nedostatek řemeslné zkušenosti. Rané práce jsou cenné nerozbředlostí obrazů, nezkreslenou řečí, která ještě zní živou ozvěnou; prudkostí, s níž se události, které skoro ještě nemají ani svoje včera, otiskují do myslí, srdcí a duší čtenářů“ (Lustig 2001d, str. 60).

3. 2. Průnik subjektivity do objektivního vyprávění

Vývoj vypravěčského stylu od Lustigových prvních próz budeme dále sledovat a dokládat především v jeho práci s vypravěčem. V prvních prózách vytváří vypravěče, který o postavách a prostředí, v němž se pohybují, poskytuje minimum informací a do popředí svého vyprávění staví mezní situaci, ve které se postavy ocitají, a rychlá rozhodnutí, kterým jsou vystaveny. Jejich „zhuštěná dramatičnost“, jak situace Lustigových povídek charakterizoval Doležel, „vyrůstá z vyostřených kompozičních a slohových kontrastů“ (Doležel 1960: 92). Od prvních próz sledujeme pronikání znaků subjektivity postav. V pozdějších dílech se však soustředí především na vnitřní perspektivu postav k zobrazení jejich vnitřního světa a díky tomu se snaží čtenáři přiblížit podstatu existence v koncentračním táboře.

Od prvních próz, mezi něž můžeme počítat i novelu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* z roku 1964, se důraz kladený na děj značně oslabil. Výrazná dějovost Lustigových próz, jíž zmiňuje kupříkladu Jiří Holý, postupně ustupuje. Holého srovnání novely o Kateřině Horovitzové z roku

1964 s *Panem Theodorem Mundstockem* platí obecně pro Lustigovu ranou prózu. Styl následující Lustigovy tvorby se přibližuje stylu Fuksovu. Děj zde sice není vytěsňen, ale pouze redukován na nejzákladnější linii, přičemž výstavba dějových epizod slouží především pro vytvoření psychologického obrazu postav a jejich prožívání ghetta nebo tábora.

O tom, jak se proměňuje autorovo zacházení s motivy, vypovídá srovnání prózy *Dům vrácené ozvěny* z roku 1968 s její verzí z roku 1994, která byla použita opět ve vydání z roku 2003:

Artur zase hvízdal. Ještě to zřejmě docela nestrávil. Vypadal najednou jako svůj vlastní komorník. Díval se, jak mu hoří doutník. (Lustig 1968: 21)

Tento odstavec je v pozdější verzi pozměněn. Vypravěč vypouští informaci o tom, že „Artur zase hvízdal“ a že Emilovu žádost ještě „zřejmě docela nestrávil“ a ponechává:

Artur vypadal jako svůj vlastní komorník. Díval se z odstupu lokte, jak mu hoří doutník. Povedlo se mu pět kroužků za sebou. (Lustig 2003a: 29)

Hvízdnutí, které mělo vztah jednak ke hvízdnutí předchozímu a jednak k Emilovu požadavku, a plnilo tedy určitou funkci, pozbylo pro vypravěče v pozdější verzi svého významu. Tím, že tuto informaci vypustil, rozrušuje „sekvenci“, „logický sled jader spojených vztahem vzájemnosti“ (Barthes 2002: 26). Na doplnění, že se Arturovi podařilo vyfouknout „pět kroužků za sebou“, vidíme, o kolik méně pozornosti věnuje vypravěč dějům, které mají souvislost se vztahy mezi postavami i s příběhem, a že naopak ponechává, vyzdvihuje i doplňuje detaily, které bezprostředně nesouvisejí s událostmi nebo rozhovory, indicie „odkazující k povaze, k citu, k atmosféře (např. podezírání), k filozofii [...]“ (Barthes 2002: 21). Detaily, že se Artur dívá, „jak mu hoří doutník“, a že vyfoukl „pět kroužků za sebou“, vytvářejí paradox vůči závažnosti tématu, o němž Artur s Emilem hovoří a které je pro Emila tedy zjevně složitější i významnější, zatímco Artur si zachovává odstup „komorníka“.

Už v povídkových knihách je možné vidět momenty, v nichž se vyprávění odklání od dějovosti k intimnímu životu postav. Podstatu holokaustu pak Lustig ukazuje už ne pouze na neobvyklých situacích a vnitřních konfliktech, kterým jsou postavy vystaveny, na atmosféře ghetta, ale

především na tom, co se odehrává právě ve vědomí postav. V prvních prózách z povídkových knih *Noc a naděje* a *Démanty noci* Lustig většinou přímo nevyjadřuje, co postavy prožívají a co se v nich odehrává, to vše zde zůstává nevyslovené, skryté za situacemi, do kterých se postavy dostávají. V pozdějších letech se však Lustig snaží co nejvíce proniknout do myšlenek a zážitků postav. Usiluje tak o co nejkomplexnější obraz jejich osobnosti i válečného traumatu. Vypravěčský průnik hluboko do vnitřního života postavy považuje Cynthia A. Klíma v Lustigově tvorbě za zásadní. Přirovnává jej k tvorbě Elieho Wiesela: „Oba autoři jsou mistři v popisu intimních myšlenek, psychického stavu a emocí postav“ (Klíma 2002: 203).

Příkladem autorovy snahy zachytit vnitřní zmatek v psychice postavy může být povídka *Sousto* ze souboru *Démanty noci*:

Zakručelo mu v žaludku. Zabořil si tváře do dlaní a mlčel. Vyčkával, kdy matka zase začne. Nezačínala a skoro mu to chybělo. A pak zase myslel na chodbu vedle a na *to temné* v dece. A zároveň s tím mu splýval obraz kalhot, které před chvílí odnesl Čiky. Tatínek poslední dobou tolik stonal, pomyslel si najednou, je to pro něj v té houni přece jen daleko lepší. (Lustig 1959d: 16)

V Ervínových myšlenkách se prolíná pomyšlení na mrtvého otce a na kalhoty, které mu stáhl, protože ještě mohly být užitečné. Kurzívou vyznačené spojení „to temné“ je metaforou pro tělo mrtvého otce. Ta zde však není užita proto, aby se vypravěč vyhnul slovům mrtvý nebo mrtvola, ale odkaz k temnotě vycházející z něčeho zcela zakrytého evokuje strach ze zesnulého otce i z ponížení, kterého se na něm dopustil. Spojením „to temné“ je vyjádřena chlapcova odtazítost způsobená odporem vůči mrtvole i jeho snaha svůj strach vytěsnit. Paradoxně však následuje věta: „Tatínek poslední dobou tolik stonal...“, prozrazující citové pouto k otci. Vztahuje se totiž k minulosti, v níž žil, i k soucitu, jež v synovi vzbuzoval.

V povídce *Starci a smrt* ze souboru *Démanty noci* je postaveno do popředí dění v horečnaté mysli a podvědomí Markéty Šapírové:

Arone Šapíro, zvolala, jsi zde nazpět? Pohleď jak mi je! Byla jsem tu tak dlouho sama; jen se zlomkem té chvíle; začala se tu roztahovat. [...] (Nesvětélkuj, chvíle, neder se mezi nás, ještě setrvej na chodbě!) Arone Šapíro, teď se mi chce vyprávět si s tebou o tom, cos měl rád a co nerad. Ještě to vím. (Lustig 1959e: 56-7)

V povídce *Tma nemá stín* je útěk dvou vězňů z transportu provázen stresujícím spěchem a nejistotou, které znásobují strach. Proud stále se

vracejících myšlenek a vzpomínek, do nichž se mísí hlasy z minulosti a budoucnosti, je zprostředkován vypravěčem, aniž by rozlišoval, kterému ze dvou protagonistů patří, neboť v tuhle chvíli společně sdílejí stejnou situaci. Použitím kurzívy vypravěč odlišuje právě prožívané pocity a myšlenky od pásma vzpomínek.

Napadlo ho, že pro někoho jsou tyhle všechny krámy jen tím, čím opravdu jsou. Třeba se někomu líbí. Protože v něm není nic z toho, co je někde uvnitř něho, a nic už na ničem nehledá.

A tu si vzpomněl na ten zimní den. Bylo jich tenkrát asi tucet; poslali je pracovat k protileteckému krytu mimo tábor. [...] Chtěl se tenkrát rozplakat. Je to už strašně dávno. Snad sedm měsíců. Ale nedokázal to. Čpěl sám tímhle světem.

Myslel teď znovu na to, co je tam vedle. Třeba Dany mluví jen za sebe, napadlo ho mlhavě.

[...]

A tu v duchu spatřil dvojitého kavalera, jaký tam měli, když šel poprvé s dívkou. [...] A později pak pocít, že měl zabít tu ženu a neudělal to. (Lustig 1959c: 148-152)

Vedle práce s časem a střídání perspektiv u obou postav, je možné v těchto pasážích poukázat rovněž na autorovo zacházení se slovesy: napadlo ho, vzpomněl si, myslel..., a nakonec na obrazné vyjádření „v duchu spatřil“. Opakující se verba cogitandi et sentiendi patří ke specifickým rysům Lustigova stylu.

V pozdějších verzích románů *Dita Saxová* a *Dům vrácené ozvěny* Lustig pracuje s tzv. „autorsko-personální VS“, která je „vyprávěcí normou románu v polovině 20. století“ (Stanzel 1988: 16). Dochází k rozšíření prostoru referujícího vypravěče, který zprostředkovává dění ve vědomí „personálního média“, jež „odráží děje vnějšího světa ve svém vědomí, vnímá, pociťuje, registruje [...]“ (Stanzel 1988: 19, 180), až k rozsáhlým pásmům pocitů a myšlenek. Pronikáním přímé řeči postav do promluvy vypravěče se soustředí rysy subjektivity v objektivním vyprávění. Její myšlenky nebo pocity jsou včleněny do vyprávění ne jako vlastní výpověď, ale jako vypravěčem předávaný „fakt“, který si uchovává gramatické prostředky objektivního vyprávění a kombinuje je s „kladnými výpovědními, deiktickými, sémantickými a slohovými rysy přímé řeči“, čímž dochází k setření hranic mezi promluvou vypravěče a postavou (srov. Doležel 1993: 23, 24). Slovy Lubomíra Doležela se zde „na konstrukčním aktu podílí určitý fikční subjekt,

individuální sémantická perspektiva, osobní náhled a hodnocení“, a prostřednictvím signálů vzniká „komplex dvojznačné, nestálé, měnlivé jazykové výstavby, oscilující mezi póly promluvvé subjektivity a objektivitv“ (Doležel 1993: 33, 46):

Snažila se, aby jí nevadily všechny spojitosti zlata a zubů a lidí, co o tom věděla ze zkušenosti. Taky jí napadlo, jako správce Goldblatta, že v nich všech jsou dva lidi, a každá myšlenka se rozdělí jako vidlička nebo dvě ramena řeky, nebo dvě hlavy, z nichž se jedna dívá dopředu a druhá dozadu. Tak už to bude napořád? Bude si připadat jako artistka v cirkuse? (Lustig 1997: 94-95)

To se ví, myslel si Ludvíček. Výmluvy. Smrt, nevyhnutelnost, kecy. Židům se smrt protiví, to je všechno. Vyznávají život. Jen blbec by nevyznával život. Dával přednost bílé nebo barevné košili. Idioti můžou vyznávat heslo *Waffen SS Narodili jsme se, abychom zahynuli*. Mussoliniho černí košiláci. (Lustig 2008: 332)

V prvním citovaném úryvku jsou signálem subjektivity tázací věty, které evokují nejistotu, již není možné spojit s autorskou VS. Ve druhém úryvku mají tuto funkci hodnotící výrazy „kecy“, „blbec“ a „idioti“, díky nimž jsou vyjadřovány Ludvíčkovy myšlenky, i když zůstávají součástí pásma vypravěče.

Věděla, co je příležitost, která se naskytne, a náhoda, jež uteče. Přála by si získat věci, protože si je zaslouží, třebaže nevěděla zatím jak. O tom bylo snadnější snít. Snila o tom, čeho by byla schopna. Studium jazyků? Divadlo? Vdát se? Čím neurčitější byl její sen, tím se zdál dosažitelnější. Dělat jen co chce? Připadala si jako jarní země, která přestála zimu. Cítila jako strom mizu, která ho posiluje a stoupá od kořenů vzhůru.

Byla to pro ni záhada, jak si některé holky nacházejí miláčka; a proč není jako ony. Byla jiná něčím, co klukům vadí? Nacházela dvojznačnost ne v tom, jak se chlapci chovají k děvčatům (i když také v tom), ale v jejich mysli; čím si nedovedli vysvětlit, kdy mají nebo nemají nutit holku k něčemu, k čemu je sama svádí nebo čím je pokouší a co je špatné. [...] Kluci, jak to vypadá, nedovedou nikdy uznat, že si jsou holky nejisté v tom, co chtějí, a mají na své touhy právo. Je to pro mlhavost jejich citů, která vytváří a vysílá smíšené signály. Je přece možné, že jsem myslela doopravdy něco, co jsem řekla nebo naznačila v pondělí večer a zároveň, co jsem řekla potom, a je to nepříjemné, být rozpolcená mezi to obojí. Proč se mučit něčím, přes co nemám kontrolu? (Lustig 1997: 31)

Vypravěč dynamizuje text střídáním minulosti s přítomností. Zároveň již ve druhé větě druhého odstavce dochází (podle Doleželovy terminologie) k „neutralizaci“ gramatických rysů objektivního vypravěče a je možné sledovat přechod od klasické er-formy až k dalším narativním promluvám (srov. Doležel 1993: 20, 21). U otázek, kde není morfologicky ani syntakticky signalizován mluvčí, dochází k prostupování promluvvého pásma postav a vypravěče, který se s nimi identifikuje. „Centrum vědomí“ přechází od postavy vypravěče k postavě Dity nebo Ludvíčka, které se stávají „subjektem fokalizace“, agentem, „jehož vnímání orientuje prezentaci“ (Rimmon-

Kenanová 2001: 80-81). V rozdělení na otázky *kdo mluví* a *kdo se dívá*, se kterým pracovali například G. Genette, F. Stanzel, N. Friedman nebo W. C. Booth, je zde vypravěč ve třetí osobě tím, kdo mluví, a „centrum vědomí ve třetí osobě“, také reflektor, je tím, kdo se dívá, fokalizátorem, v němž spočívá hledisko, z něhož jsou sledovány a hodnoceny prvky vnějšího světa.

V případě prózy *Dům vrácené ozvěny* je informace o tom, že „Artur vypadal jako svůj vlastní komorník“ (Lustig 2003a: 29), součástí promluvy autorského vypravěče s neomezeným rozsahem vědomí, který ale sleduje perspektivu Emila.

S rozdělením na toho, *kdo mluví* a *kdo se dívá* souvisí i specifický charakter přímé řeči, kterou Lustigův vypravěč používá pro své postavy. Přímá řeč je zde projevem subjektivního stanoviska postavy, ale tím, kdo rozhoduje o tom, co říká, je vypravěč, který stojí mimo svět postav.

Zejména v prózách, kde pracuje s vypravěčem v ich-formě, jehož vědomí je omezené, používá ke sdělení myšlenek postav jejich přímou řeč. Promluvy postav zpravidla zabírají rozsáhlejší prostor, než je u přímé řeči běžné, čímž je čtenáři průnikem do intimity postav umožněno poznat myšlenky poznamenané přítomností smrti.

Vznikají emocionální proudy řeči nebo rozsáhlé úvahové pasáže, „bizarní dialogy“, které „sugerují vnitřní monology“, ačkoli „v pravém slova smyslu jimi nejsou“ (Milota 1998:16). Filip Tomáš je nazývá „dialogy skazovými“, „jejichž literárnost je podtržena množstvím filozofujících řečnických otázek“ (Tomáš 2011: 209). Nejsou také stylově příliš odlišné od pásma vypravěče. Například je v nich nadále použit spisovný jazyk nebo složitá stavba vět, neobvyklá v běžném hovoru:

„Vyšlo mi, než jsi přišel, proč Němci zabíjejí v lidech nejdřív důstojnost, a až potom tělo. Ponížit nepřítele je pro ně stejně důležité jako vyhrát na bojišti. A proč zabíjejí i mezi sebou ty nejlepší. Proč můžeš milovat někdy jen poznané, jindy pouze nepoznané; kdy obojí.“ (Lustig 2000a: 159)

Zvláště v pozdějších dílech, kdy text z velké části ulpívá v „nedějící se věčnosti“, ve „v-sobě-tkvění“, které „postihuje existenci, uvízne-li ve své minulosti“ (Mravcová 1992: 172), je stále náročnější udržet emocionálně

expresivní proudy vědomí, emocí a dění v podvědomí ve smysluplné struktuře:

Všichni byli posedlí tělem. Co nepoznamenávalo tělo? Chápala i nechápala proč. Vejde se to vždycky všechno do velikosti špendlíkové hlavičky, pomyslela si. Měla ráda inzeráty, i když nevěděla proč. (Lustig: Dita 1997: 30)

Dění v povídce *Propast* utkvívá především v podvědomém dění v postavě Davida Wiesenthala poté, co spadl do propasti. Bývalý vězeň koncentračního tábora se v bezvědomí dostává do vězení vzpomínek z války a vidin, v nichž se cizí dívka proměňuje v jeho již mrtvou matku. Představa dívky ho přibližuje životu, spojení s mrtvou matkou zase smrti. Matka však v jeho životě skutečně existovala a stala se pro něj symbolem ženství, zatímco dívka je pouhou chimérou, která nedokáže vytvořit pevnou spojnici se životem. Propast je však čím dál tím a hlubší a jeho tělo je objeveno, až když se do ní snese hejno havranů. Dívka je to poslední, co mu vytane na mysli a mění se v přízrak, do kterého se v okamžiku smrti ponořil a „ocitl se mimo čas“ (Lustig 2006: 170). Vzpomínky na válku se propojují s obrazy v jeho podvědomí, které přecházejí ve fyzicky nepříjemné pocity:

Svraštěla mu zimou kůže? Co znamenalo ticho kolem něj? V duchu viděl sluj zaplněnou vodou, listí jako zamrzlé čluny na vodě. Teskné, něžné a nenaplněné nic. (Lustig 2006: 7)

3. 3. „Konečné zúčtování s tématy“

Za autorův pokus o „konečné zúčtování s tématy, která poznamenávají celou jeho tvorbu“, je v doprovodném textu označena Lustigova próza, ve které rozvedl osudy dvou postav z románu *Zloděj kufrů* a která vyšla v roce 2009 nejprve jako povídka *Láska, tělo a smrt* a poté v rozšířené verzi jako román *Láska a tělo*.

Hlavními tématy prózy je láska v mezních podmínkách, pocit viny u lidí, kteří své tělesnosti využívají k získání výhod i kteří své výhody získali na úkor jiných. Už v románu *Zloděj kufrů* je prostor postav Josefa Reinische a Gabriely Lágusové poměrně široký. Vytvářejí určitý protipól dětské lásky Ludvíčka a Markétky. Jejich lásku a zakázanou sexualitu provází citové i

fyzické napětí, kde stojí milostné spojení vedle souboje a odevzdání je střídáno agrese:

Byla vzrušena, svým způsobem, jemuž nikdo nerozuměl, snad ani ona. [...] „Láska,“ řekl Josef Reinisch, „je brána, kterou můžeš vstoupit, ale ne vystoupit.“ [...] Znělo to mile i výhruzně. Schylovalo se k fackám a škrábancům? Byla krásná. (Lustig 2008: 57)

Spíše než o „konečné zúčtování“ jde o dílo, které autorovu tvorbu završuje po stránce tematické i formální. Jeho tématem je totiž láska a tělesnost, jak byly prožívány v Terezíně. Vnímání života je poznamenáno prostředím, které určuje specifické hodnoty (např. Reinisch má jako řezník výjimečné postavení a dokáže pro sebe a svou milenku zajistit jídlo, soukromí i oddálit dobu, kdy budou muset odejít na východ). Vedle vnitřního pohledu, který zachycuje myšlenky obětí holokaustu, vypravěč zaznamenává rovněž vnitřní pochody v mysli německého vojáka.

Zároveň je v něm možné sledovat nejpodstatnější rysy autorova stylu. V první řadě formální postupy, díky kterým „propůjčuje alespoň trochu adekvátní výraz“ tématice. Mezi ně patří „záměrná kompoziční roztříštěnost, inverze chronologického řazení a jeho rozklad na minimální a menší elementy – motivy, emblémy, digrese, jež jsou do kompozice svébytně zapojovány, pojmenování postav ve smyslu nomen omen, práce s časem [...]“ (Bauer 1997: 21).

Jako příklad vybíráme pasáž právě z románu *Láska a tělo*, který je sestaven z výseků života Josefa a Gabriely v Terezíně, z jejich intenzivního prožívání své situace, z myšlenek a rozhovorů. V jejich snaze pochopit lásku je i snaha pochopit podstatu existence, a tím zabránit její postupné ztrátě. Láska je tak tím, co udržuje život i v prostředí stále přítomné smrti. V případě Josefa Reinische a Gabriely Lágusové znamenala také smrt, protože je spojila natolik, že jeden druhého nebyl před transportem schopen opustit.

Pro výstrahu za vzkazy rodinám oběsili devět a vzápětí dalších jedenáct mladíků, kteří pracovali mimo ghetto. Popravu vykonal židovský kat, kterému dal komandant pět set marek a láhev rumu. Museli přihlížet členové Rady starších.

„Židům je dovoleno myslet jen na svoji méněcennost,“ pravil v projevu k důstojníkům komandatury *Theresienstadt* gauleiter Wilfred Arthur Vergessen. Jsou to škůdci lidstva. Mají, co si zasloužili. Zač by měli být říši vděční a děkovat.“

„Kdo by nemyslel na něco jiného,“ řekl Josef Reinisch.

„Ráda bych řekla, že strach prýští z neznáma,“ odpověděla Gabriela Lágusová.

Povědomé neznámo. Východ. Polsko.

Znamená život strach a strach život? Zapomenuté a připomínané dějiny?

Pravdu měl někdejší berlínský rabín a polští rabíni: „Život bez radosti není žádoucí.“
Půjde transport?

Mluvil se o nápisech na stěnách vagonů. *Pozor, plyn, smrt. Mavet.*

„Strach je kolébkou bolesti, stejně jako bolest pramenem strachu,“ řekl Josef Reinisch.

A pak: „Vedoucí mě pochválil, jak sekám maso, kosti. Dostal jsem obří sekáček. Leskne se jako stříbrný. Odpověděl jsem mu, že potrestali zvěřata už tím, že je zabili, rád se snažím jim neubližovat i podruhé.“

„Holka, když je jí osmnáct a jde jí na devatenáct, je dospělá,“ řekla už zase nahá, jak si přál.

„Jednou se budou za naší památku modlit, zpívat a pít sladké víno,“ řekl.

„Možná že raději zapomenou,“ řekla.

Uprostřed noci se probudila. Otočila se ke zdi.

„Nespíš?“

„Něco mě probudilo.“

„Bojíš se?“

„Co s námi bude? Půjde transport?“

Mluvil rozespale.

„To lepší na nás teprve čeká,“ řekl.

Už neuvažovala, do jaké míry pocity odpovídají pravdě. Snad bylo víc pravd. Objal ji kolem ramen. Položila si hlavu na jeho paži. Asi už zase spal.

Strach se v ní násobil.

Pozor, plyn, smrt. MAVET. I téměř nečitelná slova obsahovala křik. Ozvěna vyvolávala další strach, jenž neodcházel, jako se živí oheň plameny, výkřik ozvěnou.

Zaháněli strach obětím. Polibky. Laskáním. Mohla by ho sníst, kdyby chtěl, jako mohl sníst Josef Reinisch ji.

Vnímala svůj strach jako stud.

Už se neostýchala dát najevo svou ženskou dychtivost. Zabýjeli samotu. Strach. Škoda že bazén není jako moucha, kterou lze odehnat.

Obvykle, když si na ni po práci a koupeli ve studené vodě v kádi lehl, nevnímala svou obnaženost jako zahanbení, a než přivřel oči touhou a očekáváním a díval se jí do očí a na ústa a mohla říci, že ho to dojíká, věděla, co přijde. Vyloudil z ní vzdech. Pootevřela ústa a vydala ze sebe zasténání a údiv a ještě něco, co nemělo pojmenování.

Je to dobře nebo ne, myslela si, že je Josef Reinisch kdykoli k mání? A ona stejně. Nemusela se nutit k odpovědi.

Věděl, že jsou spojeni od začátku do konce, kdy se mu zdálo, že umírá i ožívá něčím věčným a svatým, co se podobalo modlitbě těla, těl, duše, duší. Vrcholku světa. Hlubině světa. Žhavému a bezbolestnému středu světa.

Byla krásná a chtěl jí to sdělit, jako by ji o tom neujišťoval bezpočtukrát.

„Gabrielo, miláčku.“

„Je ti dobře?“

Viděl ji, i když zavřel oči. Všude. Vnímал ji citem, který měl i v bříšcích prstů. Cítil, čím zářila. Bylo to mimo slova.

Vnímala ho tím ženským, co muži vychutnávají, ale čemu docela nerozumí. Čím zmužní, nejen tím, čím se množí. Oplývala ženskostí. Pripomínalo to představu žhavého jádra země, než se obalila lávou, ohněm a vesmírnou hmotou, i hvězdným prachem, jemuž se podobal jejich dech, neslyšné svištění a tep v žilách a tlukot srdce. Vyzařovala. (Lustig 2009a: 19-21)

První citovaný odstavec v próze uzavírá pasáž, v níž vypravěč líčí, jakým způsobem byly v Terezíně potírány lidské city a jakým způsobem byl trestán

jejich projev. Záměrně je zdůrazněn i fakt, že popravu vykonal židovský kat a členové Rady starších jí museli přihlížet. V tu chvíli byli totiž i oni trestáni. Především tím, že jsou postaveni mimo řady ostatních vězňů, případně je postihuje pocit spoluviny.

Vypravěčova pozornost se sice přesouvá k projevu gauleitera Vergessena k důstojníkům, nedochází však k tématickému skoku. Formou přímé řeči německého důstojníka vypravěč zdůvodňuje sankce pro milence nebo těhotné ženy, o kterých hovořil. Právě láska by jim totiž mohla připomenout, že jsou lidskými bytostmi. U dvou následujících vět z rozhovoru Josefa a Gabriely postrádáme návaznost na předchozí text. Rychlé místní i časové přesuny i pouhé tušení souvislostí zprostředkují zmatek a nejistotu, ve které postavy žijí, a situaci, v níž mnohé postrádá důvod.

Jednou z hlavních terezínských nejistot je termín odchodu na východ. Těsně za sebou je použito několik způsobů ke zobrazení této nejistoty.

V krátkých výpovědích „Východ“, „Polsko“ vypravěč shrnuje nejistou představu vězňů, kteří si do jednotlivých slov vměšťují významy, které pro ně zatím postrádají konkrétní podobu.

Ve „filozofujících řečnických otázkách“ – jak se k promluvě u Lustiga vyjadřuje Filip Tomáš (Tomáš 2011: 209) – je vyprávění fokalizováno vězněm Terezína, aniž by bylo jasné, zda jde o postavu, která je v příběhu zmíněna, nebo zda jde o úvahu samotného autora. Do promluvy autorského vypravěče proniká bezprostřední pocit postavy. Zatímco on pracuje s minulým časem, v myšlence postavy jeho pásmem prostupuje přítomnost. Ve větě „Pravdu měl někdejší berlínský rabín[...]“ je pak použitím neobvyklého slovosledu a postavením slova „pravda“ na první místo ve větě opět evokován subjektivní pohled vězně.

Částečné pronikání informací o nebezpečí na východě je zobrazeno prostřednictvím motivu nápisů na stěnách vagonů vracejících se z Polska, o kterých „se mluví“, a nikdo si tedy pravdivostí takové zprávy nemůže být jist. Dojem násobení strachu, o kterém Gabriela mluví, se ještě umocňuje

v opakování těchto nápisů, zejména v závěrečném slově mavet (hebrejském výrazu pro smrt), které je podruhé zdůrazněno kapitálkami.

Otázka „Půjde transport?“ se pak stává formulí, do které je shrnuta nejistota terezínské existence a která se v próze pravidelně opakuje jako stálá připomínka této nejistoty. V následujícím dialogu Gabriely a Josefa je naznačeno několik dalších témat a motivů, která se v Lustigově próze stále opakují: týrání zvířat jako paralela zacházení s vězni, předčasné ženské dospívání, jaký význam bude mít to, co prožili, pro budoucnost. K obavám a nejistotě z budoucnosti se vypravěč vrací v dramatizované scéně nočního rozhovoru, kdy postavy mluví o svých obavách („Co s námi bude? Půjde transport?“).

Pro vyjádření strachu vězňů vypravěč volí jako symboly křik a ozvěnu, v milostných momentech vzdech a sténání, kterými naznačuje, k čemu mezi milenci dochází, aniž by o tom přímo hovořil. Milostná scéna, do které čtenář vstupuje s perspektivou Gabriely, je oběma hlavními postavami. Pásma vnitřního dění u nich obou jsou vystavěna na patetických obrazech s duchovní nebo astronomickou symbolikou („umírá i ožívá něčím věčným a svatým, co se podobalo modlitbě těla“; „připomínalo to představu žhavého jádra země, než se obalila lávou, ohněm a vesmírnou hmotou, i hvězdným prachem“), díky kterým dochází k zintenzivnění výrazu pro jejich prožívání tělesnosti, citů i ztráty svobody. Vznešenost se stává součástí zobrazení detailů, protože stálá přítomnost strachu ze smrti dodává význam každému momentu.

Střídáním hledisek více postav v textu, kde se prolíná několik témat v rozhovorech, výjevech z minulosti a úvahových pasážích, autor vytváří vícehlasé svědectví. Právě „fokalizována střídavě nekomentované zrcadlení zobrazené skutečnosti ve vědomí románové postavy“, reflektora, které se vzájemně prostupují s „dramatizovanými scénami“, dialogy, do nichž jsou „vpleteny prvky vyprávění s funkcí režijních pokynů“ (Stanzel 1988: 65, 86), posiluje dojem, že sdělení je „bezprostřední“, že zobrazení vnitřního světa postav nepodléhá autorovu formování látky (srov. Stanzel 1988: 13, 14). Zároveň pak do otázek, které si kladou postavy v situaci, jíž kdysi prožil sám

autor, pronikají jeho vlastní úvahy. Polyfonie svědectví je obohacena o autentické hledisko vězně holokaustu, i když jde stále o prózu, která se ocitá v „prostoru fikce a řídí se pravidly fikčních textů. Dochází tedy snad k jakémusi dialogu nebo konfliktu obou funkcí či sémantických prostorů“ (Holý 2011c: 165).

4. Vypravěč, který prožívá holokaust

V Lustigově tvorbě se vedle autorské VS, která – sledujeme-li jeho dílo chronologicky – ustupuje a přechází do personální VS, setkáváme s vypravěčem v ich-formě, který je účasten na příběhu.

Jedná se například o tzv. *Židovskou trilogii*, která sestává z románů *Lea z Leeuwardenu*, *Tanga z Hamburku*, *Colette z Antverp*. Hlavními postavami všech próz jsou přitom dívky, se kterými se vypravěč setkal, snaží se proniknout tím, co prožívají, a něco z toho sdělit čtenáři. Vypravěč v ich-formě vystupuje rovněž v próze *Krásné zelené oči*, kde však není přímým účastníkem děje, který vypráví. Prochází několika časovými pásmy, přičemž v poválečné době používá první osobu, z níž přechází do třetí, když líčí osudy Kůstky v polním nevěstinci. Formu deníkovou Lustig zvolil v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*, kterou později rozpracoval do románu *Nemilovaná*. Tady má hlavní slovo vypravěčka, která své sdělení podává formou zápisků, zachycujících rozhovory i nejintimnější myšlenky dívky, která se ve svém zápase o přežití v Terezíně uchyluje k prostituci.

V Lustigově díle je obvyklé opakování témat a motivů: prostituce a krádeže v mezních podmínkách, přilepšení i přežití na úkor jiného, motivy vlny asociující fyzické vzrušení, čtení z hlasu a výrazu v očích atp. Opakování témat i dílčích motivů je znásobeno i tím, že autor s již jednou vydanými texty dlouhodobě pracoval a některé jeho romány existují v několika různých verzích. Zároveň pod odlišnými tituly vycházejí v různé míře upravené nebo přepracované starší prózy. Lustig v již napsaném nalézá stále nové podněty, aby se přiblížil cíli: co nejvěrněji zobrazit člověka konfrontovaného s holokaustem.

Nejen, že příběhy hlavních postav prostupují více romány, ale i v proudu řeči vypravěče zaznamenáváme okrajové zmínky o postavách z jiných děl. Například v románu *Tanga z Hamburku* se zmiňuje o hlavní postavě románu *Krásné zelené oči*:

Cítil jsem v ní ještě jinou než lidskou sílu (kterou jsem cítil potom jen s Kůstkou, Hankou Kaudersovou), něco, co bylo hlubší než hloubka, vyšší než výška. (Lustig 2000b: 219)

V románu *Dita Saxová* zase mluví o ženě, blízké postavě Soni Inge z románu *Tanga z Hamburku* i osobě z Lustigova života:

V Terezíně, když mu bylo bez dvou měsíců šestnáct, zasvětila Andyho do tajemství tělesné lásky dvacetiletá prostitutka, židovská míšenka z německého cirkusu [...]. (Lustig 1997: 98)

Zároveň autor do fikčního světa zasazuje skutečné osoby, například Leo Poppera, otce spisovatele Oty Pavla. Tím podporuje dojem propojení perspektivy vypravěče příběhu s perspektivou autora z empirického světa, aniž by docházelo k jejich ztotožnění a čtenář stále vnímá *dění i příběh*, který je „výsledkem výběru“ ze „situací, postav a dějů“ (Schmid, 2004, str. 19-20), jako součást fikčního světa, který je vytvářen textotvornou činností autora (srov. Doležel 2003: 37) v protikladu ke skutečnému světu, ze kterého současně vychází (srov. Adorno 1997: 10). I to, že je v přímé řeči postav mnohdy přejímána rétorika vypravěče, je způsobeno především tím, že se autor snaží sdělit především svůj vlastní prožitek holokaustu. Závěr románu *Colette z Antverp*, kde vzniká silný dojem blízkosti postavy vypravěče s autorem, přechází v patetickou úvahu na téma záhuby, jež se propojuje se sebereflexí, tematizací úředu vypravěče holokaustu:

Vyprávím to skoro nerad. Zdá se mi toho moc. Znít to ve dne v noci jako mluvit mrtvým jazykem. (Mnoha jazyky mnoha mrtvých.) Mimo češtinu, hebrejštinu nebo němčinu, angličtinu a francouzštinu. Připadám si přitom nahý. Všechno je obnažené. Připlouvají ke mně slova, která jsou jako život i smrt, a život i smrt jako ptáci a jejich stín, který letí vždycky s nimi, jak už jednou někdo řekl, a jindy jako ryby. Stalo se toho přespříliš.

Mám pocit, který by neměl mít čtenář, jako by se mi ztrácel morek z kostí. (Lustig 2001h: 249)

Tím, že subjekt autora zprostředkuje perspektivu postav a jejich prostřednictvím sděluje své vlastní úvahy, vzniká několikahlasé svědectví s autentifikující silou o podstatě a důsledcích zla holokaustu.

4. 1. Nemilovaná. Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.

Román *Nemilovaná*, kde se Lustig dotýká problematiky prostituce vynucené okolnostmi, je jediný, v němž autor zvolil deníkovou formu. Strukturu i tématický základ převzal z první verze, kterou napsal v 70. letech pod názvem *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*, v němž je konfrontována

všednodennost se životem na hranici smrti. Autor zde pracuje s „tzv. quasiautobiografickou formou ich-románu“, jehož vypravěče Stanzel označuje jako „Já s tělem“ ve světě postav, jehož fyzická přítomnost na místě, na něž se jeho výpověď vztahuje (Stanzel 1988: 114, 115, 117). Narozdíl od ich-formy, kde postava z odstupu času vypráví příběh, kterého byla kdysi účastna, Perla je nejen postavou i vypravěčem příběhu, který současně prožívá a o prožitcích vypráví.

Text místy překračuje formu deníku. Například vyžaduje od čtenáře schopnost identifikovat intertextuální souvislosti (především motivy, které se objevují ve více Lustigových dílech), které Perla sama ještě nemůže znát, a ze zmínek dovozovat smysl textu. Autor tímto čtenáři možnost porozumění textu ztěžuje. Zároveň styl Perliných zápisků i přímých řečí, v nichž jsou podrobně zaznamenány rozhovory, je příliš „vybroušený“ na to, aby byl spontánní písemnou výpovědí. Perlino vyprávění také počítá s kontextem, který existuje v jejím vědomí a není ho potřeba zaznamenávat, nebo vysvětlovat. Perla ve svém deníku popisuje vše, s čím se setkává, své myšlenky i rozhovory s přítelkyní, vyhýbá se však informacím, které by odhalovaly podstatu jejího zaměstnání. Jonathan Culler pomocí otázek „kdo mluví? a „jakou autoritou?“ charakterizuje nespolehlivého vypravěče, který při vyprávění „prezentuje své zaujetí“ a „nespolehlivost“ (srov. Culler 2002: 97).

Postavou Perly se v rámci svého pojednání o nespolehlivosti vypravěče zabýval Tomáš Kubíček. Selektování informací, které je možné popsat též jako Perlino záměrné uhýbání před určitými tématy, definoval z hlediska Nunningových poznatků: „Její citová angažovanost v příběhu je velmi vysoká a její hodnocení a vnímání vychází z této angažovanosti. Zcela zřetelně je to ona, kdo třídí a rozhoduje, které události budou vyprávěny a které ne – spíše však než otázka nespolehlivosti se v tomto případě aktivuje otázka hodnotové hierarchie událostí, které jsou, popřípadě „ne-jsou“ vyprávěny. [...] Perla nám zřetelně některé informace nepodává. [...] Text však zcela dostatečně tyto informace, jejich rozsah a dosah *označuje*. Odvolává se přitom na naši schopnost použití kulturní encyklopedie (vlaky odvázející vězně z gheta,

povaha služeb, které Perla poskytuje). Text tímto způsobem distribuuje signály zamlčených informací i jejich označující. Smlčení určité události po sobě zanechává zřetelnou stopu, a vyprávění tím dosahuje vysokého emocionálního efektu“ (Kubíček 2007:128-9).

Kubíčkem popsaná nespolehlivost hlavní postavy v románu *Nemilovaná*, především podporuje rozsah subjektivity sdělení. Kubíček rozlišuje mezi Perlou coby vypravěčem, který organizuje příběh, a textem, který nezávisle na její vůli prostřednictvím skrytých významů komunikuje se čtenářem. Perla je tedy subjektem, který má sám omezené možnosti vědění a jiné věci sám zakrývá. Nad ním pak funguje objektivní organizační instance. V celek tu splývá subjektivita Perly s myšlenkami, které přímou řečí sdělují další postavy, i s tím, jak se subjektem postav zachází autor:

„Víš sama, že u některých holek je to první, co od nich chtějí. Každý nemá takové štěstí, aby to přicházelo postupně a mohl si zvyknout. Aby to bylo několik mužů, jeden za druhým, nebo jen jeden, ale aby to nechtěl všechno najednou.“

„Chceš, abych ti to líčila jako jeden z důkazů nejzazší oddanosti?“ zeptala jsem se, protože znám Ludmilu a vím, jak chce naplnit i to nejstudenější nějakým teplem, protože víme všichni, co nám nejvíc chybí. (Lustig 2001f: str. 26-7)

Vícehlasí tak narušuje hrozící monotónnost a dokazuje, že i román, v němž je vyprávění prezentováno jako deník, může být montáží několika způsobů prezentace dění.

Ozvlášťtuhujícím prvkem jsou záznamy věcí uvozené číslovkou, „počet úkonů a bilance odměn“ (Haman 1992: 4), kterými je proložen celý text a jimiž celá próza začíná, aniž by byl čtenář informován, čeho se týkají:

1. srpna. Jednou. Spona do vlasů a hřebínek.

6. srpna. Třikrát. Vycházková hůl. Dámský deštník. Plnicí pero a lahvička modrého inkoustu.

11. srpna. Šestkrát. Sklenice řídkého mléka pro nemluvnata. Tlumok a pánské galoše. Dámský příruční kufr z vulkánfibru. Osminka žitného chleba. Přídavkové lístky pro těžce pracující.

Je to už jedenáctý den, co spím na půdě vedle Hasičského domu na třídě L. Pan L. pro mě nechal zařídit mansardu. Mám odtud výhled okénkem ve střeše na hory a na Hamburská kasárna, odkud odjíždějí transporty a kam přijíždějí nové. (Lustig 2001f: 7)

První tři záznamy na začátku textu mají význam především pro čtenářovo pochopení situace, ve které se Perla ocitá. Čtenář je uveden do rytmizovaného řádu Perlina přežívání a současně je tak vytvořena paralela k byrokratickému

přístupu k životu lidí v Terezíně. Vzniká také krutý obraz toho, jakou cenu má v Terezíně ženské odevzdání.

Zápis z 11. srpna pokračuje:

Na severní baště rostou olše a lípy. Listí začalo žloutnout. Nejdříve zežloutne a opadá. (Lustig 2001f: 7)

Lakonické konstatování přirozeného děje má ale z pozice toho, kdo tuší, že jeho místo a čas jsou vyměřeny, hlubší význam. I když paralely a paradoxy vytváří autor záměrně, v rámci stylizovaného deníku mají jinou roli: celé myšlení dívky, jejíž dozrání uspíšila přítomnost smrti, je poznamenáno vědomím konečnosti. Všechno, co je ve světě mimo tábor považováno za běžné, připomíná vězňům minulost a všechno může získat nový rozměr:

Ty mrtvé svázejí během dopoledne pohřební vozy, tažené lidmi, osm vpředu, osm po stranách a čtyři vzadu, a předtím a potom slouží vozy pekárnám na rozvážku chleba nebo na převážení stavebního materiálu. (Lustig 2001f: 15)

Kopaná nahrazuje bohoslužbu. Možná vzbouření. (Lustig 2001f: 40)

V románu *Nemilovaná* Lustig rozšířil prostor myšlenek, úvah a vzpomínek hlavní postavy a snaží se o přesnější vyjádření, zatímco konkrétní, věcné informace zůstávají stále skryty. Tím dochází k roztříštění jednoznačného smyslu a vršení významů bez zřetelné souvislosti. Zásadním tématem je tu bytost tápající v znameních, které jí dává dospívající tělo, bytost snažící se pojmenovat přirozený prožitek svého těla, které však prodává za dočasné výhody na úkor jiných, což v ní vyvolává výčitky svědomí. Politické a historické události ji zastihly v době, kdy se jako člověk teprve vyvíjela a v situaci ohrožení života navíc prožívá konflikt nevinnosti s touhou po poznání, který je ztvárněn prostřednictvím symbolů, které jsou s holokaustem spojované, jako například motiv ohně, který zde zastupuje konkrétní pojmenování vášně i hrůzy:

Je to oheň, který cítím, když píšu, a napadá mě, že já sama jsem ten oheň, když píšu. Je to doslova, jako bych hořela. Není to nic, co bych dokázala popsat. (Lustig 2001f: 116)

Perla patří k bytostem, které nezrají s postupem času, ale naopak s náhlým zvratem ve svých životech a v mezní situaci nejsou ušetřeny trýznivé sebereflexe, na níž je vystavěna ideová podstata románu. Lustig přiznává, že mu motivaci poskytlo dospívání vlastní dcery a konfrontace dívčí nevinnosti se životem v lágru: „V téhle knížce musí být hodně neviditelného vzteku, neviditelné účasti, snaha o naprostou upřímnost [...]“ (Lustig 2001g: 215).

Autor novou verzi nejen „protahuje“ (ve smyslu „Dehnung“, srov. Schmid 2004: 31-36), ale vkládanými pasážemi příběh současně dekomponuje, čímž se snaží o zprostředkování tématických přeskoků v proudu mysli:

Mám na některé lidi štěstí. Je to něco, co je v nich dobrého, řekla bych. Nezmizí to nikdy [...] Některé lidi jsou krásní. Není to pravidelnost obličeje [...]. (Lustig 2001f: 105)

V tomto odstavci je patrný významový předěl, přičemž druhá část (začínající větou „Některé lidi jsou krásní“) ve verzi z roku 1979 předchází první. Autor se pokusil upozadit, co Perla považuje na lidech za krásné, aby byl zdůrazněn její nejistý pohyb ve slovním vyjadřování. V novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* si Perla pokládá otázku „Současně s tím mě napadlo, čím člověk vlastně dospívá?!“ (Lustig 1979: 77). V románu *Nemilovaná* ji autor rozvíjí:

Je to trpělivost? Schopnost přijmout nezměnitelné? [...] Kdy někomu pomáhá a kdy škodí povaha? (Lustig 2001f: 101)

Celá pasáž se pak prolne se vzpomínkou („Je to, jako když mi rabín B. řekl, že každý, kdo ještě žije v listopadu roku 1943, žije na něčí úkor...“) a téma dospívání, které není dané věkem, ale zkušenostmi, se přenáší k traumatizaci lidské bytosti mezními podmínkami a k jedné z jejích nejvyhrocenějších poloh: k pocitu provinění za svůj život, vykoupený smrtí druhého.

4. 2. Židovská trilogie

V tzv. „židovské trilogii“ je pozornost soustředěna k postavení žen a dívek v Terezíně a Osvětimi, kde jim jejich ženství dokázalo situaci ještě ztížit, jindy však se stalo prostředkem k získání výhod. Tanga si v Terezíně přilepšuje prostitucí, Lea i Colette ve vztahu s Vili Feldem získávají výhody, od maličkostí až po zásahy do evidence, které mohou zachránit jejich život. Platí za ně výčitkami svědomí.

V trilogii vypravěč sděluje, čeho byl svědkem, nebo čeho se účastnil. Fabule, coby materiál, který teprve má být „syžetově zformován“ (srov. Šklovskij 2003: 202) a ve kterém Šklovskij neshledává estetický význam (srov. Schmid 2004: 4-5), tvoří tedy události, které se odehrály ve

vypravěčově minulosti a se kterými na rovině syžetu vypravěč pracuje. Vypráví svou verzi minulosti a zároveň má z pozice autorského vypravěče „dispoziční právo nad postavami“, především tam, kde se představuje jako ten, kdo vypráví“ (Stanzel 1988: 243). Stopy vypravěče *sebereflexivního*, který „dává najevo, že příběh vypráví“ (Culler 2002: 98), nacházíme zejména v románu Colette z Antverp:

Příběh Colette z Antverp se vypráví těžko. Mezi tím, co se stalo ženám za druhé světové války, je výjimečný, dokonce i mezi výjimkami. (Lustig 2001h: 7)

4. 2. 1. Lea z Leeuwardenu

Narozdíl od většiny próz začíná vypravěč románu *Lea z Leeuwardenu* přesnou informací ohledně zasazení příběhu do určitého času a prostoru:

Pracoval jsem v září 1944 v Terezínské pevnosti jako dělník na železnici, s pneumatickou vrtačkou. (Lustig 2000a: 7)

Jeho známý Vili Feld jej představí své přítelkyni, se kterou obývá v Terezíně půdní prostor. Vztah vypravěče a Ley vyvrcholí těsně před jejím odjezdem z Terezína. Víc než o děj jde zde znovu o umělecké ztvárnění psychologického obrazu, jak lidé prožívají své vztahy v mezních situacích a jak se jejich vztahy „během pár týdnů vyvíjejí s až zničující intenzitou“ (Tomáš 2011: 221).

O postavách německého důstojníka či matky v románu *Nemilovaná* říká Aleš Haman, že jejich „dějová funkce“ je „omezena na minimum“, že pro autora znamenají „symboly životních principů, s nimiž je dívka konfrontována a které naopak ji osvětlují z různých úhlů“ (Haman 1992: 5). Podobně zde autor pracuje s postavou vypravěče a Vili Felda, i Ley z Leeuwardenu, kteří se různým způsobem vztahují ke světu, ve kterém se ocitají, a k sobě navzájem. Vypravěč se příběhu účastní jako jedna z postav a zároveň o tom, co zažil v Terezíně v roce 1944, vypráví. V próze *Lea z Leeuwardenu* je extrahodiegetický vypravěč postavou vyprávěného světa, účastníkem příběhu, který zároveň stojí nad tímto příběhem, jak jej ve své terminologii vypravěčů vymezuje Shlomith Rimmon-Kenanová (Rimmonová-Kenanová 2001: 102-3). Vrací se ve svých vzpomínkách zpět v čas a ve vyprávění vytváří mladší verzi sebe sama, která je subjektem fokalizace.

Jeho cílem však není vyprávět svůj příběh, ale ztvárnit osobnost Ley, a protože fyzická přítomnost v příběhu „sebou přináší omezování obzoru jeho vědění a vnímání“ (Stanzel 1988: 240), popisuje v rámci personální fokalizace Leu prostřednictvím vlastních dojmů a dovozuje z nenápadných signálů (výraz v obličeji, tón hlasu, její chování):

Měl ve tváři neklid, který nenechá lidi spát. [...]

První, co mě napadlo, bylo, jak je pěkná. Byla mimořádně hezká. Cítil jsem v ní elektřinu. Zrychlilo se mi srdce, jinak než prve. Pak jsem na stropě zahlédl dva šváby. Byli dlouzí a tlustí. Měla souměrnou tvář, mladé tělo a altový hlas. [...]

Měla v hlase ještě něco jiného než omluvu. Dovedl jsem si představit, jak se k němu lísá; měla kočičí ladnost v každém pohybu. [...] Zaslechl jsem z jejího hlasu bezbrannost nebo pohrdání, kterým se ženy obrní z důvodů, jimž muži rozumějí jen částečně. Sebevědomí, které pokládají ženy za pokoru. Ironii i obranu, co je pro mě jen v ženách a nezachytitelné. (Lustig 2000a: 7, 45, 48-9)

Vypravěč zde vyjadřuje nejen vizuální dojem z Ley, své fyzické prožitky a myšlenky, do jeho dojmu a okouzlení Leou pronikl i zdánlivě bezvýznamný a kontextově nezakotvený detail: „dlouzí a tlustí švábi“, který není pouze součástí popisu prostředí. Vypravěč jimi zdůrazňuje poznamenání lidských citů situací v koncentračním táboře i paradox tloušťky švábů a hladu lidí v ghettu. Protože vyprávějící Já je fyzicky přítomno v příběhu, obvykle ke zprostředkování myšlenek postavy používá přímou řeč. Jejím prostřednictvím sděluje nejintimnější vzpomínky, myšlenky a pocity:

„Když byl otec se mnou, byl to možná jiný člověk. Nechápu, jak se ztratil – sám sobě. Čím se zpronevěřil – sobě i nám – všem, co ho znali.“ (Lustig 2000a: 129)

4. 2. 2. Tanga z Hamburku

Pokud je v románu *Lea z Leeuwardenu* vypravěč účastníkem dění, v románu *Tanga z Hamburku* je postava vypravěče sice fyzicky přítomna v příběhu, ale akčně je pasivní. V úvodu autor zasadil vypravěče do doby poválečné, kde konfrontuje současnost s minulostí, čímž vytváří předěl mezi sebou jako vypravěčem a svým mladším já, které je diegetickou postavou:

Chtěl jsem jít na Via Veneto, kus cesty. Povzbudilo mě, že už neprší. Na Via Veneto byly novinové stánky; móda, pornografie a detektivky, lehká četba a noviny z Afriky a Asie, obou Amerik a Orientu, filmové časopisy a cukroví, ruličky s čokoládou a lískovými oříšky, baci perugina. Měl jsem v plánu udělat si u kiosku pár obrázků.

Kdo co čte. Co si lidé prohlížejí. Co je zajímavé. Jak to všechno tiká. Co je asi kdo zač.

Až na to, že jsem jel zase v duchu s Ervinem Adlerem v roce 1942 z Prahy do Terezína, osobním vlakem, takže mi na fotografování nezbyl čas.

Židovský soud Rady starších sídlil na č. 619, v Rathausgasse, kde byla taky židovská banka vydávající bankovky s Mojžíšem na liché straně. (Lustig 2000b: 9)

Mezi detaily jeho současného života proniká vzpomínka. Upozorněním, že „jel zase v duchu s Ervinem Adlerem v roce 1942 z Prahy do Terezína“, vytváří retrospektivní přechod do minulosti a vyprávění o ní začíná s novým a graficky odděleným odstavcem: čas vyprávění přechází v čas vyprávěný.

Vypravěčova stěžejní akce je krádež žárovek, která jeho a Ervína Adlera přivedla do cely pro mládež, kde poznávají Soňu Inge, neboli Tangu. V *Lee* z *Leeuwardenu* byl určitý prostor věnován vypravěčovým emocím a příběh je soustředěn do milostného trojúhelníku Ley, Viliho Felda a vypravěče. Ti nejsou sami o sobě výraznými charaktery a v příběhu fungují především jako nositelé traumatu mezní situace, uvěznění ve vzpomínkách na minulost, v kritické přítomnosti a vrtkavé naději v budoucnost. Naproti tomu je Tanga skutečným středem pozornosti vypravěče, objektem fokalizátora, a znamená pro něj osobnost tak výraznou, že snaha o vyjádření její psychické a fyzické existence je ústředním tématem prózy. Ačkoli zůstává vypravěčem homodiegetickým, jeho ich-forma není osobní, ale rétorická (srov. Doležel 1993: 47-48). Postava vypravěče reflektuje postavu Tangy, která se také nějak vztahuje ke světu kolem sebe, prostředí Terezína a životní situaci, které je v něm vystavena. Dění v jejím nitru zobrazuje vypravěč prostřednictvím jejích promluv v rozhovorech nebo svých dojmů:

„Smutek zahrnuje svědomí,“ odpověděla Tanga. „Taky stud zahrnuje svědomí. V životě je víc smutku než zdraví. Jen zrada je ještě víc.“ [...]

Zdálo se mně, že jí na mně záleží. Taky mě přesvědčila, že mi nosí štěstí. [...] Postřehla v mém pohledu starost? Smála se ještě důvěrněji: rozuměla všemu. Její úsměv mě vyzýval a vycházel mi vstříc. (Lustig 2000b: 36, 91)

Prostřednictvím vlastních prvních dojmů vypravěč také s Tangou seznamuje čtenáře:

Zdála se nápadně oblečená, na první pohled trochu nepořádná, zajímavá a hezká. Tak prostitutky jsou takhle mladé? Když šla chodbou, vlnilo se jí tělo, hlava, prsa a boky a nohy chytily rytmus. Šla jako královna. Nestříhala si vlasy. Měla bohaté ženské tvary. (Lustig 2000b: 10)

Tělesnost Tangy vyvolává ve vypravěči pocity, kterým dává patetický výraz. I zde je patrný posun od prvních povídek, v nichž vypravěč záměrně zamlčoval informace, až k vypravěči pozdních románů, který usiluje o stále explicitnější pojmenování a expresivnější výraz:

Vyvolávala ve mně od začátku vlny, které mi šestý den zaplavily mozek, žaludek a všechno mezi tím a pod tím. Zanítila ve mně oheň, který mě stravoval a v němž zároveň nic neshořelo. (Lustig 2000b: 18)

V jeho popisu je nejvýraznějším prvkem tělo především proto, že prožívání a využívání vlastní tělesnosti je pro vypravěče nejvýraznějším znakem ženství, jež mu Tanga reprezentuje. Zároveň intenzivní prožívání tělesnosti znamená pro Tangu pocit svobody, o který ji nikdo nemůže připravit.

V Tanze vypravěč opět vytváří obraz člověka, jehož život v Terezíně se skládá z fragmentů vzpomínek a nejisté budoucnosti s hrozbou transportu na východ. Postava Tangy se však liší od postavy Ley tím, že intenzivně prožívá přítomnost. Je jednou z mála Lustigových ženských postav, jejíž ženství a mládí není deprimováno postavením vězeňkyně. Tato postava je člověkem stvořeným mezní situací, v němž strach a starost o samu existenci staví do popředí nejpřirozenější lidské vlastnosti. Jako žena, pro niž nic smyslného není beze smyslu, žije naplno i v místech, která jsou poznamenána stálou přítomností smrti:

„Měla v očích vyrovnanost a vášeň a umění milovat i nemoc, které se bála.“ (Lustig 2000b: 219).

Podobně, jako si autor sebou celý život nese nesdělitelné trauma holocaustu, pro nějž hledá výraz, hledá i způsob, jak zachytit neproniknutelné ženství. Nachází blízkost kritické situace, v jaké se ocitají vězňové koncentračních táborů, a v chování zvířat. Při popisu postav využívá motivů očí a pohybů zvířat, především koček nebo hadů jako paralely ženské přitažlivosti. V případě Tangy však převládá motiv koní. Ten vypravěč volí především proto, že se jedná o krasojedkyni, a s jeho pomocí znázorňuje instinktivnost jejího chování:

Přivřela snivě oči jako kočka. [...] Měla v sobě něco nestydatého, velice ženského, co bachaře Feingolda dráždilo. Uspanou, syrovou výzvu i touhu. Pokoušela se ho svádět svýma modrýma očima, jako někdo naopak pohledem odrazuje. Měla v zorníčkách slunce. Cítila, co jsem vytušil. [...]

Koně vlastnili kus její bytosti. Cítila volnost zvířete, jako by byla sama kůň. Instinkty zvířete ničemu neustupují, nepřizpůsobují se. (To se o lidech říci nedá.) Vnímala, jako vnímá kůň, půdu pod sebou, jak se otáčí země, bez začátku a bez konce. (Lustig 2000b: 14, 23)

4. 2. 3. Colette z Antverp

Vypravěč v románu *Colette z Antverp* začíná vyprávět z pozice rétorického vypravěče, který vytváří fikční svět a hodnotí jej i příběh, ale nemá možnost do něj zasáhnout a vůbec nepodává informaci, jakým způsobem byl do něj zasvěcen:

Příběh Colette z Antverp se vypráví těžko. Mezi tím, co se stalo ženám za druhé světové války, je výjimečný, dokonce i mezi výjimkami.

Colette Cohenová byla jako vejce, jako dokonalé vejce. Měla v očích rozpětí křídel ptáků v letu. Dráhu odněkud někam. Co připomínají ptáci, kteří letí místo na jih na sever. Zmátlo ji otáčení Země. Celou dobu devíti měsíců, co ji znalo pár lidí v Auschwitz-Birkenau, v říjnu 1944, se Colette podobala ptáku, jemuž selhala magnetická střelka. Něčemu, co ještě nemá jméno.

„Chceš mluvit o lásce?“ zeptala se jednou V. F.

„Mluvila bys o lásce na Ďábelských ostrovech?“ (Lustig 2001h: 7)

Subjektivita vypravěče se projevuje také závěru, kdy navíc dochází k tematizaci vyprávěcího aktu a kde sebereflexivní vypravěč vyjadřuje svůj osobní vztah k postavám a událostem příběhu i silnou empatii vůči jejich situaci.:

To je tedy příběh Colette z Antverp. Je celý? Nevím. Pochybuju. [...] Je to kamínek v mozaice. Nic velkého, ale ani zanedbatelného. Jako by opravdu už nemohlo být v naší době nic většího, jako před námi a po nás. (Lustig 2001h: 249)

Ve chvíli, kdy začíná vyprávět příběh, přechází vyprávějící Já z vnitřní perspektivy „vně dění“ a stává se vypravěčem, který sám není nositelem děje“ (Stanzel 1988: 67). Svou subjektivitu pak projevuje ji jen místy, např. formou částice, až v závěru opět používá ich-formu.

Na to myslela cestou za V. F. Colette Cohenová za pátou Postenkette, pták chycený do obrovské klece. S tvář, z níž vyzařovalo teskné oduševnění a hlavou – bohužel nejen hlavou – jako trychtýřem, kterým se k ní vše slévalo. [...]

Vyprávím to skoro nerad. Zdá se mi toho moc. (Lustig 2001h: 45, 249)

Vyprávěcí Já během vyprávění ustupuje z centra „na periferii dění“ a chová se jako „očitý svědek na dějišti, jako pozorovatel, jako současník hlavní postavy“ (srov. Stanzel 1988: 245). Z pozice autorského vypravěče konstruuje vyprávěný příběh, v němž se postavy Colette a Vili Felda stávají centrem vědomí, fokalizátory fikčního světa. Vztahují se především jeden ke druhému a skrze jejich vnímání a myšlení se k tomuto světu vztahuje vypravěč:

V Colettině hlase, který měl v paměti, hlubšímu, než u děvčete čekal, a který si připomínal jako poloztracenou píseň zněla nadsázka, průhledná přetvářka (tu první chvíličky, kdy se sešli v odvěšivovací stanici a vyměnili si pár slov). Hlas V. F., jak si ho v sobě nesla Colette. Potlačoval smutek, přípustitelná iluze, odpustitelná lež. (Vyšší a nižší

poschodí pravdy.) Vyměňovali si teplo a slova, jako se o sebe otírají zvířata. (Poschodí pravdy, poschodí lži, schodiště, které k nim vedlo.)

Co od něj chci, říkala si Colette v duchu. Co čekám od sebe? Lekala jí bezcennost života, kterou jim vnucovali němcí. Noci, kdy si přála dočkat se rána, a dny, kdy nevěřila, že se dožije večera. Nikdy neměli nejmenší jistotu, že se ještě uvidí. [...]

Mysleli oba na děti, které Němci zabíjeli bez výjimky. [...]

V dechu, ve slovech i Colettině mlčení, které vyplnilo chvíli potom, zněl druhý proud, kterým se probouzí žena a jímž objímá celý svět, když oslovuje muže nebo dítě a zároveň se brání. [...] Cítil její boky, hrud' ruce. [...]

Oba zaznamenali hluky baráku za stěnou z řídkých prken se štěrbinami. Svíčka dohasla. (Lustig 2001h: 14, 58, 67)

Stanzel tuto situaci označuje za „autorizování periferního vypravěče v první osobě“, kdy vypravěč „vypadává ze své role“ a „přechodně mluví nikoli v „postavě“, ale jako autorský vypravěč“. Ve snaze „proniknout a pochopit“ vnitřní život hlavní postavy „prožívá zkušenost svého hrdiny a přenáší se do jeho situace tak totálně, že dochází k psychologickému nebo morálnímu zastupování“. Toto „vciťování“ má pak i význam strukturní: dochází k „zástupnému převzetí osudu hrdiny vyprávějícím já“ (Stanzel 1988: 248). Pomocí promluv postav zde není představen pouze jejich duchovní život, z rozsáhlých výpovědí Colette i vypravěče vystupují útržky informací, ze kterých musí čtenář rekonstruovat pravdu o Colettině minulosti. Lustig sám řekl, že „Colette je o lži, která je únosnější součástí existence než pravda, protože pravda je v tomto případě neúnosná“ (cit. podle Mareš 1990: 138).

4. 3. Krásné zelené oči

V románu *Krásné zelené oči* pracuje vypravěč s montáží několika časových úrovní a perspektiv, okamžiků více nebo méně významného dění, detailů prostoru i promluv postav, která je díky grafickému rozčlenění na úseky blízká filmové technice. Vypravěč, který sám říká, že se jeho příběh skládá ze zlomků, z barev a stínů, a že svou roli v odchýlení prezentace od dění hrál čas (Lustig 2003b: 9), je blízký vypravěči v románu *Colette z Antverp*. Prostor jeho subjektivních projevů je však mnohem širší především proto, že přímo vyjadřuje svůj vztah k hlavní postavě.

Podobně jako v *Colette z Antverp* tu vznikají dvě oddělená vyprávěcí pásma, z nichž v jednom používá autor ich-formu a ve druhém, kdy se vrací v čase zpět, přechází k autorské VS. Zároveň je příběh rozdělen na tři časové

úseky. V prvním úseku je zobrazeno několik dní, které Kůstka zažívá v polním nevěstinci, kam se z Osvětimi dostala, když zapřela, že je židovka. Ve druhém období poté, co se jí podařilo uniknout a skrývá se u rabína, s jehož pomocí se snaží pochopit smysl života a smrti. Ve třetím vystupuje vypravěč jako postava, setká se s Kůstkou a společně se snaží vyrovnat s traumatem z války, které si přinesli do poválečného světa.

V prvním vyprávěcím pásmu, v němž vypráví o osudech Kůstky před jejich setkáním po válce, se vypravěč pohybuje na rovině extradiegetické, která mu poskytuje „dispoziční právo“ nad postavami. V této chvíli je Kůstka jedním z fokalizátorů dění. V druhém pásmu je vypravěč postavou vyprávěného příběhu a jeho svět je totožný se světem, ve kterém se pohybuje Kůstka. Postupně se jí snaží poznat a pochopit, co se v její minulosti skrývá. Zároveň vypráví s odstupem času, v době, kdy už ví, co Kůstka zažila. Vystupuje tedy opět jako vypravěč extradiegetický, který do příběhu vysílá svou mladší verzi:

Byl jsem s ní svázán stále víc. Zajímalo mě o ní doslova všechno a bylo to čím dál silnější. Než jsem si znovu uvědomil, že něco v ní spustí hráz, za kterou nesmím. [...] Někdy se Kůstka dívala jako madam Kuliková. Zavírala oči, aby z hlasu vycítila, jestli jí ten, s kým mluví, nelže. (Lustig 2003b: 292)

Pomocí hlediska Hanky Kaudersové, zvané Kůstka, je čtenář hned prvními větami uveden do situace, která se velmi rychle proměňuje, a teprve zpětně přisuzuje znaky k významům, které se mu teprve otevírají:

Od rána přijížděly do statku oddíly Waffen-SS. Vynutily si prodloužení směny do čtyř odpoledne.

Patnáct: Herrmann Hammer, Fritz Blücher, Reinhold Wupperthal, Siegfried Fuchs, Bert Lippert, Hugo Redinger, Liebel Ulrych, Alvis Graff, Sigmund Schwerstei, Herbert Gmund, Hans Frische, Arnold Frey, Philip Petsch, Mathias Krebs a Ernst Lindow.

Přes noc nesly koruny zdí statku čerstvou sněhovou hradbu jako dozadu protáhlou kuchařskou čepici. [...]

Chodbou se táhl nápis špičatými gotickými písmeny v rudé a hnědé: Narodili jsme se, abychom zahynuli. [...]

Uprostřed noci se probudila. Cítila bolest v rozkroku. Otevřela oči a v uších jí zněla věta Poláka na rampě v Auschwitz-Birkenau, když vystoupili z vagonů...

[...]

Velká Leopolda Kuliková řekla po první směně Kůstce: „Když žena krvácí, krvácí jí srdce.“ [...]

Je to můj milostný příběh. Je o lásce skoro stejně jako o zabíjení, o jedné z jejích mnoha tváří. (Neřekl obersturmführer Sarazin Kůstce při souloži, že zabíjet je pravda a všechno ostatní jsou jen žvásty?) O polním nevěstinci u řeky San. O tom, co za jedenadvacet dnů může prožít patnáctiletá holka. Co s tím udělá nebo neudělá paměť, zapomnění. Zamiloval jsem se do Kůstčina úsměvu. Věděl jsem, co v něm je bezmocné, rozpačité, kolik je v něm naděje. Do vrásek šestnáctileté, které se jí už v některých chvílích dělaly. Mé přiblížení zachraňuje čas. Zlomky, z nichž se skládá ten příběh. Jejich barvy, stíny. (Lustig 2003b: 7, 9)

Hned na začátku knihy se střídají obě vyprávěcí roviny. Zároveň dochází k tématickým skokům, které komplikují čtenáři porozumění: např. konstatování, že si oddíly německých vojáků vynutily prodloužení směny v polním nevěstinci, na které navazuje seznam patnácti německých jmen. Vypravěč vynechává jejich usouvztažnění, díky němuž by čtenář chápal hned při prvním čtení, že díky prodloužení směny bylo tento den u Kůstky patnáct vojáků. Zmínka o její vzpomínce zase nese informaci, že tato dívka byla vězněna Osvětim.

Jako vězeň Osvětimi byla Kůstka odsouzena k smrti a stálé nebezpečí ji uzavírá před ostatním světem, včetně ostatních žen v polním nevěstinci. Jedině s rabínem Gideonem Schapírem sdílí distanci od okolního nepřátelského světa a mluví o tom, na co myslí:

Spolkla další sousto chleba s máslem. „Když mám co jíst a střechu nad hlavou, třikrát denně otevřou spíš a talíř na stole, a plnou vanu teplé vody mezitím, a nehrozí mi, že to zítra ztratím nebo to bude horší, už tolik nikomu nezávidím. (Lustig 2003b: 180)

Přestože přítomnost německého důstojníka Hentschela, který s Kůstkou v nevěstinci stráví několik hodin, pro ni znamená ohrožení, po dobu, kdy jsou spolu, jsou vystaveni jenom sami sobě. Tuto situaci vypravěč podává z vnitřní perspektivy obou aktérů:

Napadlo ho, aby se jí zeptal, jestli věří v osud. [...] Svádí na osud svou bezradnost, bezmocnost, co si nedokáže vysvětlit. Co od ní chtěl? Tutéž otázku si kladla Kůstka. Co si přál slyšet. (Lustig 2003b: 67)

Ve dvojici je však nadále patrné rozdělení pozic, které ukazuje jednosměrný dialog, v němž převažuje řeč hauptmana, zatímco Kůstka reaguje málokdy, případně odpovídá jedním slovem:

„Souloží se všichni přesvědčujeme, že jsme ještě živí,“ řekl hauptman Hentschel.

„Nevím,“ řekla rychle.

„Mám to rád hezké. Nerad se cítím jako zvíře. A když už to musí být jako zvíře, alespoň laskavé zvíře. A musí to platit pro obě strany.“

„Ano,“ přisvědčila.

Ještě řekl: „Ani od pasu dolů nemusíš být zvíře.“

„Ne,“ řekla. „Nein.“ (Lustig 2003b: 64)

Autor si do role reflektora volí i další postavy, aby pronikl i k psychice těch, jejichž vztah k holokaustu je odlišný od pocitů obětí. Instituce koncentračního tábora, kterou Todorov označuje jako „modelovou podoby vlády“, kdy má totalita vliv především na „mravní postoje jednotlivců“ (Todorov 2000: 132), dělá i z vykonavatelů krutosti nástroje. Podle Baumana „praktická a duševní distance od konečného produktu znamená, že většina funkcionářů byrokratické hierarchie může dávat příkazy, aniž plně zná jejich důsledky“ (Bauman 2003: 151). V eseji *Zabili tvého otce, nezapomeň!* Lustig vysvětluje své důvody jako nevoli vůči tomu, že se literatura holokaustu zabývá především perspektivou obětí. Chce zachytit i „to, co vnímali, říkali si mezi sebou a cítili esesáci“ (Lustig 2001b: 49), vzhledem k tomu, že nemuselo jít o „žádné zrůdy ani bestie“, ale byli to „obyčejní lidé – lidé jako my“ (Todorov 2000: 254), kteří ztrácejí právo na vlastní vůli a jejich chování je podřízeno táborovému řádu.

V této souvislosti je na místě zmínit Lustigův román z roku 2010 *Případ Marie Navarové*, v němž je opět hlavním tématem konflikt dvou morálních imperativů. Žena, která ve jménu své zdravotnické povinnosti poskytla v roce 1942 první pomoc zraněnému protektorovi Reihardu Heydrichovi, se kvůli tomuto činu dostává nejprve do podezření gestapa a po válce je opět stíhána. Do textu autor zapracoval pasáže, v nichž se pokusil rekonstruovat uvažování protektora Reinharda Heydricha:

Plnilo ho to jako elixír života. Příliv neviditelné krve, svaly, nevyčerpatelná energie. Hybná síla.

Byl si vědom své moci. [...]

Kochal se a mazlil se svou mocí. Kdyby se dala vzít do ruky, zobrazit jako malby nesmrtelných malířů, byla by porovnatelná s mocí těch největších. Jeho moc. (Lustig 2010: 64-5)

Subjektivní perspektivu německého vojáka, jehož znalost a chápání světa formovala realita války, nacházíme také v románech *Dům vrácené ozvěny* a *Láska a tělo*:

Pěšák Godemke byl rád, že Emil Ludvig mluví dobře německy. Zmenšovalo to nedorozumění, pokud šlo o jakýkoli rozkaz, rozumělo se, že je vyloučena i nejmenší odmluva. Někdy docházelo k výjimkám. Vysvětloval si je náladou strážného. [...] Godemke lpěl na své matce. Pozoroval večer dlouho hvězdy. [...] A pokud se opravdu něčemu smál, měl jeho úsměv v sobě ještě čtveráctví chlapce. Godemkovi bylo snad třicet, snad pětatřicet. Občas se z přítomí jeho zdrženlivosti vynořily některé jeho vlastnosti a

předsudky nebo koníčky, protože před Emilem Ludvigem si musel někdy připadat jako nahá žena před slepcem. (Lustig 2003a: 274-5)

Přemýšlela, co Herši Sassonovi chybělo. [...] Sebecit je víc než sebeláska. Sebecit je vnitřní kompas. To niterné. Svědomí. Kde se bere? Co jej umrtvuje? Tlumí nebo potlačuje? Čím a jak si jej člověk vypěstuje?

Wilfred Arthur Vergessen probíral slyšení staršího Rady u komandanta doktora Seila. [...] Všechno německé mu připadalo o to vznešenější, lepší a – nebál se toho slova – šlechtetnější. Větší o malost a ubohost všeho židovského. [...]

Sasson studoval v každé volné chvíli techniku hry. (Lustig 2009a: 166-167)

V první ukázce z *Domu vrácené ozvěny* přechází vyprávění volně od perspektivy pěšáka k hledisku, které jej vnímá zvnějšku a které může být prisuzováno Emilovi i úhlu pohledu mimo je oba. S jeho pomocí vypravěč čtenáři ukazuje jejich vzájemné odcizení. Ve druhé ukázce (z románu *Láska a tělo*) jsou střídány perspektivy i scény v oddělených úsecích. Mezi vzpomínky Gabriely Lágusové na Herše Sassona vstupuje pásmo myšlenek, které se rodí v hlavě gauleitera Vergessena. Úseky jeho myšlenek prostupují celým textem.

V *Krásných zelených očích* toto téma nacházíme u více postav: především u postavy hauptmana Daniela Hentschela, případně u „Velké madam“ Leopoldy Kulikové, která vede polní nevěstinec. Ona a ostatní ženy i prostředí nevěstince jsou zde vnímány prostřednictvím esence životních zkušeností, kterou předávají Kůstce svými slovy i vystupováním:

Pak se zeptala: „Holky, myslíte, že máme každá, co si zaslouží?“

Pak řekla: „Vím, proč ještě vegetuju. Jsem duchapřítomná.“

Kdoví, co jí šlo hlavou. [...]

Čím byla Velká madam Kuliková starší, byla přesvědčivější, že – pokud jde o muže, ale ženy nevyjímaje – čest a důstojnost procházejí tělem ženy jako tmavým tunelem, v němž mizí. (Lustig 2003b: 89)

Kůstka je v době války vystavena strachu z prozrazení, po válce zase obavám z opovržení kvůli minulosti, do níž patří i několik dní, které strávila v polním nevěstinci. Válečný zážitek a trvalý pocit vyhnanství ve světě, který čím víc ví o koncentračních táborech, tím méně tuší, co obnášely, ji spojil s vypravěčem, který rozkrývá její tajemství. Prostor, v němž líčí proces poznávání i zamilování, dává vyprávění celkový rámec. Díky tomu, že je čtenář už v průběhu textu informován, že Kůstka nakonec přežije, je jeho pozornost soustředěna na postavy a jejich vnitřní život.

Lustig zdůrazňuje, jak je pro něj důležitá bytost každého ze zabitých, když říká, „že každý z těch šesti milionů zavražděných v plynových komorách a v koncentračních táborech Třetí říše Adolfa Hitlera, byl můj nebo tvůj otec, můj nebo tvůj bratr, má nebo tvá matka. Každý z nich byl nenapodobitelný a svým způsobem nenahraditelný člověk“ (Lustig 2001a: 13-14). Na próze Thortona Wildera *Most svatého Ludvíka krále* oceňuje právě „přání, aby se našla cesta, jak umožnit alespoň symbolické literární přežití zavražděných“ (Lustig; Mališová 2008: 79), i snahu, jak zachycením několika rozličných osudů vytvořit pouto mezi mrtvými, a tím vysvětlit jejich život i smrt. Toto pouto bylo ve Wilderově románu nakonec zobrazeno jako limský most, který se před několika sty lety utrhł a zavinil smrt pěti lidí. Lustig k ideji *Mostu svatého Ludvíka krále*, že „je země mrtvých a je země těch, kdo žijí, a mezi nimi láska, to je most, který všechno přetrvá a všemu dává smysl“ (Wilder 1958: 114), podotýká: „Snad láska staví neviditelný most, na kterém se setkávají a smiřují rozdíly mezi myšlením a vnímáním muže a ženy a ženy a muže. Se štěstím se tyto rozdíly smažou. Proč? Protože láska je štěstí, porozumění a božské setkání, smíření. Láska je svorník mezi milujícími, který překoná všechno, někdy i smrt“ (Lustig; Mališová 2008: 81). Od ostatní Lustigovy tvorby odlišuje román *Krásné zelené oči* především optimismus závěru, v němž právě láska dokáže léčit válečné trauma.

5. Srovnání rozdílných verzí vybraných próz

Šíře Lustigova díla je z velké části určována tím, že autor s již jednou vydanými texty stále pracuje a některé romány existují hned v několika verzích. Zvláště v případě románu *Dita Saxová* byla od prvního vydání v roce 1962 do šestého, posledního, z roku 1997 změněna struktura textu i celkové vyznění. Dále se budeme zabývat novelou *Dům vrácené ozvěny* (která byla poprvé vydána v souboru *Hořká vůně mandlí* z roku 1968 a kterou v roce 1994 autor přepracoval do románové podoby) a srovnáním krátké povídky *Ludvíček, der Vierteljude* s románem *Zloděj kufrů* z roku 2008.

Lustig v rozhovorech na téma zásahů do starších děl podotýká, „že texty svých próz často nepovažuje za definitivní, a proto je přepracovává tak dlouho, až dospěje k pocitu, že už není, čím by své dílo vylepšil“, jak jeho stanovisko shrnul Aleš Haman. Snaží se čtenáři umožnit „hlouběji prožít umělecké sdělení, které mu prostředkuje. Příkladem toho jsou úpravy, kdy autor zkonkrétňuje své charakteristicky či popisy, aby dosáhl intenzivnější názornosti představy, kterou chce ve čtenářově vědomí vyvolat“ (Haman 1992: 4).

Většina soudobých kritiků shledává ve vývoji Lustigovy prózy a především v zásazích do původních děl kvalitativní pokles. Filip Tomáš vysvětluje „chrlení i opakování“ a „obsesivní detaily“ utrpením, které jej motivuje ke psaní, i jako autorovo „hřešení“ na „vysokost“ tématu (srov. Tomáš 2011: 215). Ve svých úvahách z dubna až června 1996 prochází Michael Špirit čtyři verze románu *Dita Saxová*⁹ a tvrdí: „připadá mi, jako kdyby spisovatel měnil text jen proto, že je to ten nejlepší způsob komunikace“ s postavami, „že je mu s nimi dobře, že raději přehodí tu a tam slovosled, repliku vloží do úst jiné postavy a připíše k ní ještě dvě věty, než

⁹ ŠPIRIT, Michael. Slušnost je člověk. *Babylon*. 14.5. 1995, č. 7, s. 4; ŠPIRIT, Michael: Zamyšlení, jakých je věru málo. *Kritická příloha Revolver Revue*. 1996, č. 5, s. 110-14 (sloučeno do *Zamyšlení, jakých je málo* v knize *Počátky potíží* (Praha : Revolver Revue, 2006).

aby se pouštěl do nového a úplně jiného příběhu“ (Špirit 2006: 45). Lustig však vstupuje do starších textů a staví nové příběhy na starých tématech především proto, že hledá nový, silnější a pravdivější výraz podstaty šoa. Zároveň je naším záměrem srovnáním prvních dvou verzí románu *Dita Saxová* dokázat, že zásahy do románu nejsou „naprosto bezpodstatné“ a že není pravda, že „na celku ani na jednotlivostech vzhledem k původní podobě nic nemění“, jak tvrdí Špirit (srov. Špirit 2006: 45). Navíc v roce 1996 hodnotil Špirit pouze první čtyři vydání, takže jeho soud se může z dnešní perspektivy jevit jako předčasný vzhledem k následné zásadní změně podoby i vyznění románu.

Michael Špirit se k Lustigovým zásahům staví nejenom jako k něčemu „bezvýznamnému“, ale zároveň tvrdí, že „oproti výchozí podobě je většina přepracovaných verzí špatná tak výrazně, že by to mohl poznat autor sám“ (Špirit 2006: 45). Jeho hodnocení bohužel končí tím, že další verze označuje za „špatné“, aniž by tento výrok podpořil argumentací. Jeho soud ústí v zobecňující závěr, že „dělat z něho novátora jakékoli linie české novodobé prózy, je snižování jak spisovatelů, kteří do domácí literatury vnesli nové tvárné impulsy, tak řemeslníků, kteří s těmi impulsy uměli inteligentně zacházet“ (Špirit 2006: 44). Toto tvrzení, jak se domníváme, překračuje hranici objektivního soudu a blíží se k osobně zabarvené invektivě.

František Cinger naproti tomu vysvětluje Lustigovu snahu jako posedlost ve snaze „uchovat věrohodné a působivé svědectví, což ho nutí a přímo pohání k vyprávění dalších a dalších příběhů (A k prepisování těch, co kdy vydal)“ (Cinger 2005: 531-2). K této snaze se však kriticky vyjadřuje mezi jinými rovněž Lustigův monografista Aleš Haman. V recenzi knihy *Tma a světlo světa*, v níž byl už několikrát přepracován příběh Viliho Felda, konstatuje, že „někdy autor až přespříliš usiluje o zvýraznění díla, jindy svou někdejší příznačnou zkratkovitost nahrazuje mnohomluvností“, a dodává, že „taková „upřesnění“ nejsou příliš užitečná a zbytečně rozměňují to, co první verze dokázala intenzivněji vyjádřit náznakem“ (Haman 2002: 24). Rovněž Milan Jungmann – ještě na počátku 60. let – mluví o Lustigově „úsilí o

přesnost vyjádření, o to, aby se myšlenka a pocit, které chce tlumočit, dostaly ke čtenáři v tvaru co nejvýraznějším“ (Jungmann 1961: 4). Lustigova „posedlost“ vyvěrá z jeho „boje proti spokojenosti s průměrem“ (Jungmann 1961: 4), protože Lustigovými slovy, si je nejpřísnějším kritikem „každý svědomitý autor sám“ (cit. podle Cinger 2009: 265), ale především ze snahy o „vyslovení nevyslovitelného“ (Vančura 2001: 8).

5. 1. Dita Saxová

5. 1. 1. Téma přežití holokaustu

V románu *Dita Saxová* se autor zabývá především poválečným traumatem židovské mládeže, beznadějí v hledání lásky a nezodpověditelnými otázkami po smyslu existence. Dita Saxová patří k lidem, kteří přežili holokaust, ale jsou vyčerpaní a bezbranní vůči své minulosti a zklamání, protože se domnívali, že už dosáhli „nejhlubšího bodu možného utrpení“. Naproti tomu zjišťují, že „utrpení je jaksi bezedné, že nějaký absolutní bod hloubky vůbec neexistuje, že se do něj člověk může propadat ještě hlouběji, že cesta dolů do jeho hlubin nemá konce“ (Frankl 2006: 104). Jean Améry říká, že „koho mučili, zůstane mučený“, „kdo podstoupil mučení, nedokáže se už přizpůsobit světu, hnus z toho, že člověka vyškrtnli ze světa živých, nelze nikdy překonat“ (cit. podle Levi 1993: 21). Piotr Rawicz k vystižení traumatizující moci institucionalizovaného zla v podobě koncentračních táborů zase volí metaforické přirovnání, že „spolu s našimi pažemi byly možná potetovány i duše“ (cit. podle Rosenfeld 1980). Skutečnost, že vězňům byla tetována čísla na předloktí, nabývá symbolické platnosti pokoření a doživotního fyzického po-znamenání. Tento symbol je vztažen k psychickému stavu bývalého vězně, čímž je vyjádřen těžko odstranitelný „podpis“ prožitku vězně, který přežil holokaust.

Rawicz patří mezi spisovatele, kteří přežili trauma holokaustu a přesto volí sebevraždu, podobně jako Jean Améry nebo Tadeusz Borowski. Bruno Bettelheim říká o mnohých, kteří přežili koncentrační tábor, že „byli zlomeni

svými zkušenostmi natolik, že jim nejlepší psychiatrická péče nemohla léta pomoci vypořádat se se vzpomínkami, které je stále pronásledují v jejich hluboké a často sebevražedné depresi“ (Bettelheim 1979: 296). Sebevražda Tadeusze Borowského, který ve svém románu *Kamenný svět* „odhaluje svět, ve kterém nikdo není nevinný“ (Adamczyk 2002: 46), je zmiňována jako obzvlášť paradoxní proto, že se ve svém bytě v roce 1951 ve Varšavě otrávil plynem (srov. Rosenfeld 1980: 75).

Sám Lustig říká, že „každý z nás, kdo přežili lágr, přežil proto, že místo něho zabili někoho jiného“ (Cinger 2009: 89). Touha přežít nutila člověka i k tomu, co by jindy považoval za nemožné, přestože i přežití znamenalo utrpení. Stejně jako pro mnohé další postavy, které válka vykořenila z předchozího života a které se musely vyrovnat se samotou i pocitem provinění za to, že oproti jiným přežily, je pro Ditu Saxovou východiskem z deprese smrt tím horší, že si ji volí člověk, který už jednou svou smrt přežil.

V Lustigově románu jsou mladí lidé spoutaní se svou minulostí. Odkrývá paradoxy zejména tam, kde tuto spoutanost minulostí klade vedle přirozených situací ze života mladých lidí. Minulost zasahuje i do lásky Dity s Davidem Egonem Huppertem. Je to nejpatrnější ve scéně, která následuje těsně po jejich milostném spojení. Obě postavy se v rozhovoru stále vrací k tématu války a smrti. Ačkoli v tomto momentě Dita intenzivně prožívá nabytý pocit ženství i spojení, o kterém se domnívala, že znamená lásku, mluví otevřeně o svých pocitech. Její myšlenky jsou však poznamenány zážitky z války. Zážitek holokaustu se natolik „vepsal“ do jejího prožívání existence, že se od něj nedokáže oprostit a přes patos, s jakým vypravěč líčí Ditin fyzický prožitek, vzniká mezi ní a D. E. hořká trapnost snahy o souznění. Bariéra mezi těmito dvěma postavami je patrná už z nevyváženosti dialogu, do nějž se D. E. zapojuje pouze sporadicky, zejména proto, že narozdíl od Dity se snaží od minulosti oprostit:

„Nikdo nechceme nic zmeškat,“ řekl D. E.

„Je to krásné. Jen to trochu bolí.“ [...]

„Je krásné být nahý. Je krásné, že jsi vedle mě nahý. Nahé rovná se krásné a krásné rovná se mravné.“ [...]

D. E. se smířil. Odpočíval. Říkala mu, co ještě nikomu neřekla. Ale proč tady a teď? Napadlo ho, co z ní neznal, a co možná nezná ani teď. Byla pěkná. Krásné zdravé tělo, dlouhé vlasy, hladká, pevná pleť. Byla krásná.

„Dovedu si představit, jak jsi vypadala bez vlasů.“ [...]

„Myslíš, že by vzali za vděk korzetem z židovských kostí?“

„To vlastně taky pochybuju. Ačkoli u Němců nikdy nevíš.“

„Jak bys tohle vykládal, kdyby vedle tebe ležela nějaká jiná holka, která o tom nemá potuchy?“

„Nevykládal bych jí to.“ (Lustig 1997: 159, 166, 168)

V závěrečné otázce a odpovědi byly vysloveny hned dvě podstatné ideje románu. Dita se ptá po možnostech vysvětlit nesdělitelnou zkušenost holokaustu někomu, kdo ji nemá. V odpovědi D. E. je jasné odmítnutí toho, zda by člověk bez vlastní zkušenosti mohl pochopit podstatu holokaustu, i nechť svou zkušenost někomu předávat. Zatímco v *Krásných zelených očích* vypravěče s Kůstkou jejich společné zážitky spojily, Ditu, která se snaží ze svých zážitků vypovídat, od D. E. ještě víc vzdálily.

Ve filmu *Inception* (2010) byl ústředním tématem průchod snem, který se v určité chvíli může pro toho, komu se zdá, stát skutečností. Gradace napětí a vršení dalších snů zbavuje diváka jistoty, že se stále jedná o sen. Jedno z témat, která doprovázejí a určují hlavní zápletku, je zjevení mladé ženy, která ještě během života strávila se svým mužem a svými dětmi padesát let ve vysněném světě, prožila s nimi v tomto snu svůj život a teprve smrtí se ze z tohoto snu probudila. Upnula se ke světu, který si v tomto snu vystavěla, a tím uvěřila, že skutečnost, do které se probudila (včetně její rodiny), je zase jen součástí snu a že svůj pravý svět a pravé děti najde, pokud tento sen ukončí smrtí. Nedala se přesvědčit a skok z okna pro ni znamenal smrt, z níž se nemohla probudit, leda jen jako špatné svědomí ve snech svého muže, kterému se během jejich života ve snu podařilo její mysli „vnuknout“, že se jedná o skutečnost.

Podobně postavu Dity Saxové, zvláště v prvních verzích románu, chápeme jako bytost utkvělou v podvědomé nejistotě o skutečnosti světa, ve kterém se navzdory osudu ocitla, a předválečná a válečná minulost se jí často zdají skutečnější. Podobně jako u postavy Mal z *Inception* mohl být zlým snem koncentrační tábor, v němž Dita přišla o víru v jakoukoli budoucnost, a tím se pro ni stal jedinou skutečností, z níž vysvobozuje až smrt. Jakmile se

z něj „probudila“ do svobody a opětovného nároku na život, byl tento život tolik nepodobný skutečnosti, kterou přijala za svou, že nevěřila jeho pravdě. Ztratila se v nejistotě světlé budoucnosti, která vystřídala temnou jistotu. Vysvobození však pro ni mělo jedinou podobu, smrt.

Po Dítě Saxové poválečný svět žádal, aby překonala válečná traumata a aby se sebevědomě postavila své minulosti a „budovala“ budoucnost. A to nejen svět, který nesdílel stejnou minulost jako ona. I Arnošt Lustig v roce 1947 tvrdil, že „ti, kdo v tragédii rozbitých rodin nejsou schopni vyjít z minulosti vzpomínek“, kteří jsou „psychicky zatíženi otřesem minulosti, bloudící v nekonečném kruhu bolestí“ se se vším budou muset vyrovnat (Lustig 1947a: 306). Že „židovstvo dnes prostě nemůže potřebovat lidi, kteří nevědí, kde je jejich místo v boji o lepší zítřek, či kteří, vědí-li to, přesto stojí negativně stranou mimo světové dění“, a kteří „žijí jenom určitou setrvačností, která nemá pevného plánu či vlastního cíle“ (Lustig 1947b: 329). Lustig v jednom ze svých nejstarších článků brojí proti „negaci života“, které se dopouštějí lidé žijící „bez plánu, těžko a neradostně“, postižení „staletým shlukem utrpení“, méněcenností a uzavřeností (Lustig 1948b: 13). V povídce *Můj známý Vili Feld* (1959) a románu *Dita Saxová* (1962) se autor naproti tomu soustředí právě na postavy, které „nevědí, kde je jejich místo v boji o lepší zítřek, či kteří, vědí-li to, přesto stojí negativně stranou mimo světové dění“, kteří „žijí jenom určitou setrvačností, která nemá pevného plánu či vlastního cíle“. V jedné z recenzí sbírky *Ulice ztracených bratří* a především povídky o Vili Feldovi, která zdůrazňuje, v čem se tato povídka liší od dosavadní tvorby, napsal její autor, že Lustig, „který dovedl být tak výrazově úsporný a úzkostlivý, potřebuje najednou div ne sto stránek na prostý portrét beznárodního ztroskotance Vili Felda“ (cit. podle Haman 1995: 35). Aleš Haman polemizuje, že marxistická kritika viděla člověka „jen prizmatem jeho společenského zařazení a zapojení“ (Haman 1995: 34) a že zde odsuzuje něco, co se stane příznačným rysem Lustigova stylu a umocní jeho tvůrčí osobitost. Následující exkurs usiluje postihnout povahu zásahů do vybraných děl,

příčemž naším cílem bude na nich doložit autorovo úsilí o slovesné vyjádření traumatizujícího zážitku.

5. 1. 2. Srovnání tří verzí románu Dita Saxová

5. 1. 2. 1. Dita Saxová 1962

V první verzi vypravěč uvádí čtenáře přímo do děje a prostředí a vyžaduje od něj, aby postupně dovozoval souvislosti. Motiv sedmi koček manželky správce domova v Lublaňské autor používá jako paralelu k osiřelým dívkám, o které se Goldblattovi starali a zároveň patří plížení koček po domě k prvkům, kterými autor dotváří atmosféru ticha, pomalosti, čekání na něco neurčitého.

Zatímco v povídkách je čtenář často uveden do zátěžové situace, ve které se postava musí rychle rozhodovat, v *Ditě Saxové* vstupuje do situace strnulosti ve světě lidí, kteří prožívají své vzpomínky. Události a traumatizující zážitky z doby války v první verzi románu nejsou součástí představeného děje. Fungují jako skutečnosti skryté, ale i tak podstatné pro charakteristiku postav, protože ovlivňují jejich vztah k životu, a tak do jejich běžného života pronikají. Válka do příběhu vstupuje „jen temnou ozvěnou a hlubokými stopami, které nechává v lidech“, Dita Saxová je pak „romantický subjekt, hledající a tápající“, jehož tápání ukazuje hloubku této stopy (Haman 1963: 13). Zdánlivě nepodstatné detaily (např. obvyklé činnosti hlavních postav nebo desky, které hrály během jejich rozhovorů) vnášejí do čtenářova zážitku dojem každodenní jednotvárnosti, čímž je ještě podporována bezvýslednost jejich činnosti. Tápání se odráží v komunikaci mezi manželi Goldblattovými, ve Ficiho vloupání do úřadu Židovské náboženské obce, v chladném vzplanutí mezi Ditou a D. E. i v dalších konfliktech, v něž vyústila, nakonec i v Ditině odchodu do Švýcarska, uzavírajícím se dobrovolnou smrtí.

Souvislost prvního vydání *Dity Saxové* s povídkami je patrná i ve vypravěčově zacházení se jmény a především v používání přezdívek, „charakterizačních přístavků“, které se epiteticky opakují (Tomáš 2011: 209)

a které většinou vznikají podle zvláštních znamení postav: např. Lev Goldblatt je podle svého úsloví zvaný *bohužel i bohudík*, Erich Munk zase Malý Munk. Ke jménu Britty Mannerheimové, Ditiny spolubydlící, připojuje přezdívku *bohorodička*, o Toničce Blauové mluví jako o *mumii*:

„Pošlu ti krásnou podprsenku,“ ujistila funivě bohorodička Britta Mannerheimová malou mumii; „bílou nebo modrou.“ Mužská polovina se šklebila. A bohorodička s uspokojením shledala, jak se po malém uplakaném obličejíčku Toničky Blauové rozestřel úsměv jako šmouha. (Lustig 1962: 178)

Vypravěč zde místy přejímá hledisko obyvatele domu v Lublaňské, který může bytosti, se kterými žije, poznat do hloubky jen stěží, a proto pro ně používá označení na základě vnějších rysů nebo příznačných znaků jejich chování. Opakují se v celém textu a jejich opakování přispívá k dojmu ustálenosti a stereotypnosti existence postav.

Vypravěč také pravidelně cituje celá jména, zejména proto, že pro něj jméno ve své úplnosti znamená součást postavy:

„Když přišla druhá a třetí láhev, měl pan Maximilian Gottlob chuť zpívat a pohladit svou masitou, potem zvlhlou dlaní hřbet ruky Dity Saxové.“ (Lustig 1962: 158)

Dalším významným prvkem je použití iniciál místo jména. Tento prvek existenciálních próz použil Lustig pro postavu Ditina nápadníka Davida Egona Hupperta. Zmiňuje se o něm jako o D. E. Huppertovi nebo pouze o D. E., což jeho postavu redukuje na pouhý neosobní kód, který v příběhu Dity Saxové funguje jako symbol odcizení dvou lidí i v těch nejdůvěrnějších chvílích. Tuto anonymitu vypravěč místy zachovává i v promluvě Dity:

„Jsem slabá nebo silná, D. E.?“ (Lustig 1997: 17)

5. 1. 2. 2. Dita Saxová 1964

Rozdíl mezi prvními dvěma vydáními je patrný především v zestručnění textu. Například u scény v klenotnictví, kde zůstává jen fragment dialogu, s jehož pomocí autor zobrazuje rozpad vztahů mezi lidmi. Vypouštěna je rovněž většina vzpomínek a zanecháno je především spojení Dity s útočištěm v domově dívek, které způsobuje, že každý jiný prostor je velký, nehostinný a cizí:

„Tenhle je za pět tisíc, myslím,“ ledabyly zdůraznil vznešenost činu a výši ceny.

„Tak asi...“

„Ano, ovšem...“

Líbily se mu možná její prsty. Byly bílé, dlouhé, jemné. A to bylo jediné, co pocítila.

V duchu si podržela na rtech svůj nejistý úsměv, působící právě opačně; byla by třeba i ráda, kdyby ji mohla navzdory všem nepříjemným pocitům spatřit v té chvíli děvčata z Lublaňské 53; především Linda Huppertová, která vnikla do pokoje číslo 16, jako by jí někdo odtud odnesl kalhotové ramínko; vyčetla jí, že na tomto pokoji se nekrade jako v jeho nejtěsnějším sousedství, kde se Andy Lorberovi ztratila krabic od umělého tuku – shodou okolností naplněná tou dobou jeho prádlem. „Tak asi,“ opakovala. „Ano.“ (Lustig 1964: 350)

Lustig o své motivaci k zásahům říká: „První verze se mi zdála příliš filosofická, vážná a strohá, přespříliš seriózní. Objevil jsem si, že musím k jejím životním zkušenostem připsat banality existence. Zkušenosti všedního dne. Zážitky, které neotřásají světem. Udělal jsem to v druhém vydání a Ditu to obohatilo“ (Lustig; Mališová 2008: 124). Autorovy tendence je možné vysledovat například v pasážích, v nichž klade důraz na detaily prostředí. Vypouští zde dění ve vědomí postavy, čímž vyniká vnější popis prostředí. Zároveň je tím zdůrazněn tlak okolností, které nedávají postavám prostor na dlouhé rozhodování. Například ve scéně, kdy se Fici chystá ke krádeži, jsou ve druhém vydání *Dity Saxové* v souboru *Vlny v řece* (1964) vypuštěny pasáže, které jsou v následujícím úryvku vyznačeny hranatými závorkami:

Všechno tu bylo prázdné. Velká fréza, pýcha majitele dílny, starý soustruh přehozený kusem kalika místo plachty a kovadlina v sousedství šlapacího měchu a ohromné trouby, zužující se u stropu do komína. [Zdi, podlaha, strop a všechno ostatní na něho působilo, jako by tu byl prvně. Svým způsobem tu byl opravdu takto načerno a bez vědomí mistra Kovala poprvé a bezděčně se ošil, jak se sem jeho oblečení málo hodilo.] Převlékal se pomalu do montérek. Pak si srovnal pečlivě šaty na dno své skříňky, kterou zamkl, a vzal si z dřevěné lavice brašnu s náradím. Narovnal do ní dva velké pilníky, z nichž jeden patřil mistrovi a druhý jemu, štípací kleště, pak několik svazků klíčů, háčků, paklíčů a náradí [, jako by ho volali k obydlí, jehož obyvatelé jsou uvězněni za sedmerem složitých zámků, a záleželo jen na tom, jak rychle je osvobodí]. (Lustig 1962: 48)

Na jiných místech, kde se vypravěč soustředí na konflikt v postavách nebo mezi nimi, subjektivní hledisko postavy používá. V prvním vydání románu je vytvořen autorský vypravěč, který se místy „chová“ jako reflektor a díky hledisku uvnitř vyprávěného příběhu umožňuje zprostředkovat vnímání postavy zevně, a přitom ne z pozice autorského vypravěče. Díky tomu si čtenář vytváří odstup od postavy, se kterou sice fyzicky sdílí tentýž vyprávěný svět, ale nemůže zasáhnout do dění nebo nahlížet do jejich nitra. Jeho hodnocení situace pak spočívá pouze v dohadách:

Jistě se jí chtěl zeptat, je-li toho mínění, že by si to myslela i jeho dcera Soňa, kdyby žila. Ale už se nezeptal. Z vedlejší místnosti sem pronikal tenounkou tapetovou stěnou dech Lindy Huppertové. (Lustig 1962: 82)

Do druhého vydání autor text rozdělil a za druhou větu vkládá větu novou, čímž přenáší roli reflektora na Lva Goldblatta:

Proč museli být živí spojeni – tak důkladně s mrtvými? Člověk z toho měl neklidné noci. (Lustig 1964a: 356)

Podobnou situaci nacházíme v popisu Ditiny cesty „[...]Celetnou ulicí, Staroměstským náměstím [...] a potom po nábřeží, až k mostu Karla Čtvrtého, ke kříži Ježíše Krista s hebrejskými písmeny a k soše Turka s vytaženým mečem“ (Lustig 1962: 183), k němuž ve vydání z roku 1964 přidává autor Ditinu otázku:

„Opravdu jsme ho ukřižovali? Je možné, aby nenávist trvala dva tisíce let?“ (Lustig 1964: 443)

Ve druhém vydání Dity Saxové vidíme rovněž v omezení zdůrazňování přezdivek jednotlivých postav i ústup v používání vnějších rysů nebo znaků postav a elementů, které se v textu opakují. Také vypouští označování postav celými jmény. Ve většině případů však ne pouze příjmení, ale jméno celé. V některých případech tím dochází ke změně významu. Při popisu tváře Ficiho Neugeborna vypouští autor ve druhém vydání celé jméno (které je v citaci označeno hranatými závorkami). Vypravěč tak nemusí hovořit nutně o Ficim, ale slovem „tvář“ vytváří metaforu k měsíci:

Jeho čelo bylo přetáto jedinou hlubokou vráskou; vypadala na dotek jako strouha nebo jako most. Ale byla ještě noc a pěkná, usouzená tvář [Alfreda Neugeborna] tonula ve tmě tak jako všechno ostatní kromě slov vyřčených Andy Lorberem; ta jediná tady plula dlouho, než se z černavé šedi objevil v okně svěží růžový úsvit. (Lustig 1962: 62)

Také graficky provedené inzeráty určené ženám, které byly součástí prvního vydání, byly ve druhém vydání omezeny pouze na dva a převedeny do textu. Tím se spojily s ostatním textem jako další z detailů všedního dne.

5. 1. 2. 3. Dita Saxová 1997

Změny, které provedl autor mezi první a druhou verzí, přispěly ke změně určitých pasáží i vyznění textu, nicméně si ve srovnání s verzí poslední román uchovává původní podobu. Naproti tomu se v roce 1997 „nová Dita [...]představuje ve zcela změněné situaci čtenářům jako nová kniha“ (Milota 1998 : 16):

Sedm koček Izabelly Goldblattové se plížilo domem v Lublaňské a správce Lev Goldblatt, zvaný *bohužel* i *bohudík*, je ani nepohřešoval. (Lustig 1962: 7)

Někdy se Dítě Saxové zdálo, že je nahá, a jindy, že zešléla. Sen se podobal mlze ve větru. Odcházel a zase se vracel. Když se probudila, zkoušela se usmát a přesvědčit se, že to byl jen sen. (Lustig 1997: 11)

Citované ukázky tvoří úvodní věty první a poslední verze románu *Dita Saxová*. Původní začátek v tiché domácnosti Goldblattových, kde motiv sedmi koček signalizuje, že se jedná o domov zatoulaných stvoření, je v konečné verzi románu postaven až za několik výjevů z Dityny mysli, které začínají snem, a její představy se mísí s nočními můrami, se vzpomínkami z lágru a úvahami na téma ženství.

Přestože ústředním tématem zůstává domov mladých lidí, kteří ve válce ztratili své rodiny i dětství, a jejich hledání smyslu života a světa, vidíme ve verzi označované za definitivní z roku 1997 (srov. Navrátil 1997: 487) zcela zásadní proměnu vztahu vypravěče k Dítě, čímž je postupně proměňován celý charakter vyprávění i koncepce celého románu, která zásadně zasáhla do děje především v závěru.

Zatímco v první verzi román zobrazuje několik mladých lidí, kteří se vyrovnávají s válečnými zážitky, přičemž osud Dity Saxové tvoří hlavní dějovou linii, v konečné verzi staví vypravěč do popředí postavu Dity ještě výrazněji a „její zmatený zápas o vlastní identitu (modelovaný i tápavým kroužením a variacemi textu) má velkolepě patetický rozměr, není to jednoduše jen intermezzo mezi lágrem a koncem“ (Milota 1998 : 16).

Pásma, v nichž vypravěč představuje proudy myšlenek a otázek, které napadají Ditu, jsou rovněž použity k vyjádření všednosti a běžných životních detailů, o kterých se zmiňuje v souvislosti s úpravami textu ve druhém vydání:

Kde se v ní brala ta zvláštní nespokojenost? Co pořád hledá? Jak líp žít? [...]

Dita myslela na trampoty a protiklady, které se týkají zamilovaných. [...] Když má holka ráda někoho, kvůli němuž se nenávidí. Nebo když kluk ví (nebo má přinejmenším podezření), že to holka na něho jen hraje, ale nepřestává se jí ptát, jestli to tak je a je bez sebe šťastím, řekne-li mu, že ne. Jak to? Některé věci vypadají lepší, v příznivějším světle, ačkoli víme, že takové nejsou. Je to jako jídlo, které chutná, když ho někdo prostírá s láskou? Jak je to s kluky, kteří se jdou raději najíst než s děvčetem, ale zaboha by to nepřiznali? Týká se to i holek? [...]

Tlačila se jí do toho slovíčka „napřád“, „jednou provždy“, „do konce dnů“. Jsem směšná? Hrnula se jí krev do hlavy. Nechtěla na sobě dát znát vzrušení. [...]

Věděla, co od ní Tlustých chce, aby své ctnosti a přednosti nechala mluvit za sebe.

(Lustig 1997: 262-3, 278)

Úlohu reflektora zde i ve většině románu zaujímá Dita Saxová. Vypravěč například pro postavu Britty uchovává přezdívku *bohorodička*, kterou jí dali

ostatní lidé z domova v Lublaňské, protože použití tohoto obecně užívaného přízviska vychází z perspektivy reflektora z řad obyvatel Lublaňské. Naproti tomu je v rozhovoru Dity s Erichem Munkem v rámci vypravěčova referování o Ditiných myšlenkách několikrát použito označení „Tlust’och“, jímž proniká do prostoru objektivního vyprávění Ditin subjektivní pohled.

Podobně je tomu, když vypravěč líčí „trampoty a protiklady, které se týkají zamilovaných“, na které Dita myslela („Když má holka ráda někoho, kvůli němuž se nenávidí“), kde vypravěč používá slova „holka“ a „kluk“. Rovněž v případě otázek („Kde se v ní brala ta zvláštní nespokojenost? Co pořád hledá? [...] Jak to? [...] Je to jako jídlo, které chutná, když ho někdo prostírá s láskou?“) pracuje vypravěč s průnikem subjektivity do pásma vypravěče.

K intimitě ostatních postav se vypravěč obrací především proto, aby dal čtenáři možnost nahlédnout postavu Dity z dalších perspektiv. Například v otázce, která napadá D. E:

Mluvila o válce jen proto, že cítila a vnímala mír? O dále, protože vychutnávala v tu chvíli blízkost, jakou ještě neochutnala? (Lustig 1997: 163)

Na jiném místě je prostřednictvím pocitů Lindy Huppertové při pozorování Dity a poté Ficiho, který k ní vchází, zobrazováno napětí, které mezi Lindou a Ditou vzniká:

Lindě se zdálo, že Dita měla v očích i v hlase nepokoj, fantazii, něco mlhavého, co ji dráždilo. Nebyla to závist, kterou se užírala. Bylo to závist i obdiv, trochu žárlivosti a snaha o napodobení. [...] Vyhlížela skulinou mezi dveřmi Neugeborna. Vyšeptla dokonce jeho jméno. Představila si jeho rty, dotek jeho ruky, jak mu říká, že by si přála, aby byl volný pro ni, dát a dostat nebo udělat víc. (Lustig 1997: 54, 57)

O čem Dita přemýšlí, vypravěč z velké části zprostředkovává v rozhovorech, přestože z původních dialogů mnohdy zůstal ve verzi z roku 1997 pouze fragment bez tématické návaznosti, díky němuž autor poukazuje na roztříštěnost vztahů mezi postavami, které postrádají smysl života:

Dita pozvala Toničku na chleba s máslem a čaj.

Jak naloží se zlatem a financemi, se uvidí za chvíli.

„Pokoušela jsem se zjistit, jak to bylo s naší prádelnou v Josefovské a s polem babičky Olgy v Habrech u Golčova Jeníkova. U radostí kanape to bohužel i bohudík dlouho nezůstane. Škoda, že se moji předkové nezasloužili o to, abych poznala, jaká poezie se skrývá ve vůni hnoje.“

„Máš ráda jaro?“

„Mám ráda teplo. Mám skoro ráda taky zimu. Nebo když prší.“

„Nemám ráda mlhu.“

„Jsi snílek.“

„Slyšela jsem, že Hitler byl taky snílek.“ (Lustig 1997: 116)

5. 1. 3. Závěr románu Dita Saxová

Obraz života, který je poznamenán smrtí a stále se k ní vrací, se Lustigovi stává způsobem, jak vyjádřit těžko popsatelné trauma holokaustu. Dita Saxová svou beznaděj života i lásky končí ve Švýcarském Grindelwaldu smrtí. Vypravěč první verze neříká přímo, zda spáchala sebevraždu, a právě ve chvíli, kdy skočí, zanechává ve vyprávění prázdné místo. Pouze na základě jejích myšlenek a pocitu uvolnění čtenář dovozuje, že Dita umírá skutečně ze své vůle, resp. že jí „dobrovolná“ smrt, která je „z těch, jež jsou svým způsobem projevením touhy po transcendentním překročení a znovuoživení nějakého neurčitě vyššího a čistšího života [...]“ (Tomáš 2011: 216), přináší osvobození ze smutného života:

Asi si přece jen vytáhla špatný los, napadlo ji znovu, jako její matka. Ale neměla v sobě už asi tolik smířlivosti jako maminka. Tak, jak to chtěla, jí to nikdy nešlo, a tak, jak to šlo, to nechtěla. Podivila se, jak jasná a prostá byla odpověď, kterou v sobě našla. [...] Vše, nač myslela bylo najednou průzračné, téměř konečné. Stále se dívala, jako by se nemohla nabažít. – V té chvíli, kdy klouzala a kdy se její tělo kutálelo dobrých tří sta metr po výstupcích země a hranolech ledu naráželo na skálu, obrostlou světle zeleným mechem, a kdy se pak řítilo dolů, cítila Dita Saxová svůj pád jako let volným prostorem pohlcujícím výčitky za zbytečný život... (Lustig 1962: 208-9)

V šestém vydání naopak vypravěč důvod a způsob smrti Dity Saxové přímo vyjadřuje. Dita se přibližuje až k okraji výspy, stejně jako v první verzi v katarzi rozhodnutí zemřít. Ve chvíli, kdy padá a nemůže už své rozhodnutí vzít zpět, chce žít. V konečné verzi románu autor uchovává Ditino zoufalé rozhodnutí zemřít, smrt je zde ale oproti původnímu znění vinou náhody:

Cítila najednou všechno, uraženou hrdost i ješitnost, strach z budoucnosti a zklamání, úměrné tomu, co naopak od všeho očekávala. [...] Proč dovedla unést ztrátu rodičů, ale nedokázala se už posadit jako žebrák u cesty? [...]

Otázka i odpověď. Volání i ozvěna se rozpouštěly v tichu. Už nepotřebovala slova, pojmy.

O okamžik později, kde už nebyl okraj, sklouzla a spadla. Její tělo naráželo na kameny, na led a sněh. Jak se ještě snažila chytit se rukama, něco tvrdého ji najednou udeřilo a oslnilo nebo omráčilo. (Lustig 1997: 478, 480)

Epilogem románu *Dita Saxová*, kde Lustig vztahuje trauma člověka k traumatům své doby, je dopis Ericha Munka Ditě, který byl vrácen zpět pisateli, protože nezastihl adresátku naživu. Munk v dopise vyjadřuje obavy o Ditin život, i když sám neví proč:

Mohl bych psát dlouho, o všem, co se tu děje, nabízet Vám dobré knihy a upevňovat Vaši důvěru v život, který je krásný asi jen v překážkách, které a společně i jednotlivě překonáme. (Lustig 1962: 210-1)

Do slov citovaného dopisu Ericha Munka vkládá Lustig vlastní představy o boji za lepší budoucnost z roku 1948, které vyjadřoval v článku *Hlas mladého člověka*. Munkovo nadšení souvisí rovněž s politickou situací:

Nebude už chudých a bohatých. Bude jen spravedlnost. Celý můj život – šťastný i nešťastný – je potvrzením toho, co je mimo iluze a klam, a co se Vás týká, dokud jste na tomto světě: rudá je barva naděje. (Lustig 1962: 211)

Hlediskem šedesátých let je naivní důvěra v únorový převrat v dopisu zasazeném do března 1948 poznamenána trpkostí. Autor tento motiv používá záměrně jako motiv iluze, o které čtenář ví, že je předurčena ke zklamání, stejně jako jeho víra, že pomůže Dítě Saxové začít nový život.

V prvním vydání z roku 1962 je stylizovaný dopis otištěný v úplnosti včetně podpisu a datace, v posledním z roku 1997 uzavírá román vypravěčova zpráva o dopise, který poslal Dítě Munk a z něhož vypravěč cituje jen několik vět:

Dito, psal. Co je s vámi? Co chcete dělat? Pak psal, v co doufá a co jí přeje, kromě silné vůle, štěstí a trpělivosti. [...] Včetně toho, aby byl její život tím, co si přeje, i tím, co má. Každý krajíc chleba, který jíme, má dvě strany.

A datum. Protože adresátka už tam nebyla, šel dopis nerozlepen nazpět. (Lustig 1997: 481)

Význam je odveden od obsahu dopisu ke skutečnosti, že byl vrácen, aniž by ho adresát přečetl. Tím, že vypravěč tuto informaci posouvá až na úplný závěr, zdůrazňuje marnost jeho vzniku.

5. 2. Dům vrácené ozvěny

Román, který z Lustigova díla nese nejvíce autobiografických prvků, zobrazuje příběh dvou židovských rodin, které byly připraveny o svůj způsob života, musí se vyrovnat s omezeními, která přišla s norimberskými rasovými zákony, a usilovat o lidskou důstojnost. Odysea Emila Ludviga, který se snaží o únik své rodiny z nacisty obsazené země, začíná před válkou a končí v plynové komoře. Miroslav Petříček přitom ve své recenzi příběhu *Dům vrácené ozvěny* poukazuje především na střet běžného života těchto rodin před válkou s tím, co následovalo. Postavy byly zrazeny ve své důvěře v dobrý konec a smrt v plynové komoře podle Petříčka vytváří „šokující zpětné

osvětlení katastrofy“. Pro Petříčka je katastrofou „normalita“, ve které postavy žijí, a tragédie rodiny v závěru novely je jejím logický vyústěním (Petříček 1968: 60-1). Ať už souhlasíme s Petříčkovým názorem, nebo ne, je zřejmé, že v epizodách, ve kterých se znovu vrací neúspěch ve snaze o pomoc při vystěhování, je zachycen uzavírající se kruh ohrožení a situace, která se pro postavy stále více komplikuje.

Autor na rodině Ludvigových i rodině Emilova švagra ukazuje dosah postupného omezování jejich životů i to, jak se promítá do psychiky mužů i žen a poznamenává dospívání dívek a chlapců.

Jednou ze zásadních scén románu je taneční věneček dcery Ludvigových, kde dívka prožívá vrchol svého dospívání a tělesné krásy i společenský úspěch a přitom je vystavena jizlivým očím tanečního mistra a jeho nenávisti vůči Židům. Jeho antisemitistické myšlení se promítá do jeho činnosti i pronášené řeči, vnáší do jasu a rozjařenosti tanečního večera zlověstnou náladu a znepokojení. V okamžiku, kdy se v jeho zaníceném proslovu o tanci projevuje jeho demagogická agresivita, stává se tento antisemita zosobněním nebezpečí, které proniká do všedního života dosud nic netušících lidí:

Pan Mayer zatleskal do rytmu. Chytil se proslovit znovu svých pár průpovědek. Válka není tak špatná, jak by chtěli Židáckové svým národům namluvit. [...] Všichni se dotýkáme historie, myslel si taneční mistr Mayer, zatímco mluvil o krocích a rytmu, s maličko krví podlitýma očima, ale málokdo si to uvědomí. (Lustig 2003a: 143)

Při odchodu ze sálu pak rodina na vstupních dveřích objevuje oznámení o zákazu vstupu Židů do vybraných veřejných místností. Touto zkratkou ukazuje vypravěč, jak rychle (prakticky během jednoho večera) došlo k proměně v jejich životech.

Dům vrácené ozvěny 1968 a 2003

Stupňující se tlak okolností se odráží především v myšlenkách a rozhovorech postav. Starost o uživení rodiny je postupně střídána myšlenkami na hrozbu budoucí války (především po návštěvě emigranta, který jim popisuje vývoj v Německu). Naivní důvěru střídá stupňující se pocit nebezpečí:

Cítil svůj nový zimník, jak padnul. Dobře, že ten druhý kabát dal pryč. Taneční škola pana Mayera, konzum, hostinec Merkur, Expres a kina Svět Humanita a Na Korábě. (Dál nechtěl chodit.) Mohl si jen znovu v duchu říkat: je to hrozné, ale u nás se to nemůže stát. (Vždycky to v Německu a s Německem bylo nejhorší.) [...]

„Když jsem šel včera do Merkuru, ptali se mě, proč otravujeme studně a co pícháme do hostií, aby to Ježíše bolelo. Říkali, že ty hostie kupujem od kostelníka z dřevěného kostela u Meteoru VIII.“

„Říká se, že děti nezemřou za hříchy otců a otcové za hříchy dětí, ale každý na své vlastní,“ řekl Emil. „Alespoň víš, jak to na světě chodí a líp než ty druhé děti se na to připravíš.“ (Lustig 1968: 58, 61)

V tomto dialogu autor také ukazuje, že děti byly konfrontovány především s vědomím odlišnosti, zatímco si otec uvědomuje skutečné nebezpečí, které už nemá pouze podobu slov. Musí se vyrovnávat se situacemi, jaké si dřív neuměl ani představit.

Autorský vypravěč zde opět přechází k personální VS, kdy používá hledisko neurčité postavy uvnitř příběhu. Vnímáním postavy a prostředí zvnějšku ukazuje čtenáři, který se dívá reflektorovými očima, jejich samotu ve světě, kterému přestávají rozumět. Z pozice autorského vypravěče však nechává do promluvy postav pronikat narážky a dvojsmysly, které apelují na čtenářovu představivost i povědomí o dění během války, a tím předjímá budoucí vývoj osudů hlavních postav (např. ironická narážka, že se Emil tváří, jako když má to horší za sebou, a poznámka „tentokráte“, která se nevztahuje k minulosti, ale i k budoucnosti):

Jakmile se hnula, spadly jí brýle doprostřed nosu. Podobala se Emilovi i postavou a obličejem, těma modrými očima a tiziánovými vlasy se světlým leskem. Emil jí políbil na ústa. [...]

„Slyšel jsem, že dědeček pana Hitlera z Grázu se jmenoval Schickelgruber a byl žid jako poleno. Nemohl by jako žid takové věci dělat. Asi to bude jen báčhorka.“ [...]

Tvářil se jako člověk, který to horší má za sebou a jehož osobní sen se tentokráte splnil. (Lustig 1968: 53, 103)

V přepracované verzi románu z roku 1994 vypravěč omezuje prostor promluvy postav i vlastního popisu prostředí, aby se podobně jako v *Dítě Saxové* soustředil na vnitřní svět postav, kdy se prolíná objektivní vyprávění s perspektivou postav a do promluvy vypravěče zasahuje promluva postavy:

„Někdy si v noci, když se probudil, položil otázku, z které ho posedala úzkost: Co je člověk? Proč se narodil? Co znamená život? Jak žít? Co by měl udělat zítra, hned, aby to zlepšil, aby to dostalo smysl? Ale teď se ptal jinak: „Co jsem, kdo jsem, kam patřím?“ Zúžilo se to. Vyloučilo ho to z veliké lidské rodiny, hodilo ho to někam jinam, než kde chtěl být, vytlačilo ho to na okraj, kde vanou neviditelné větry, zuří neviditelné bouře, ale o nic menší než největší přírodní katastrofy.“ (Lustig 2003a: 170)

V první verzi je rodina vnímána jako celek a autor ukazuje působení norimberských zákonů na její jednotlivé členy. Zaměření pozornosti vypravěče k postavě otce Emila Ludviga shledáváme především v závěrečné scéně, kdy je při cestě do plynových komor Emil zmatkem davu odtržen od rodiny a vypravěč popisuje jeho umírání. Emil je zde „personálním médiem“ (Stanzel 1988: 19), jehož prožitek proniká do sdělení autorského vypravěče:

„Jakmile zátka, které se tolik chtěl zbavit, vypadla, nabral se mu do plic poslední plyn. Bylo mu, jako by se topil; voda mu protékla nosem a ušima, něco teplého, lepkavého, obrovitá, šedá, rudá a bílá tíže. Hasnouce řev. Slova, která něco znamenala.“ (Lustig 1968: 198)

Zůstává sám a protože vypravěč sleduje především jeho perspektivu, čtenář nezjistí, zda zahynula celá rodina.

Z vydání v roce 2003, ve kterém je použit text vydání z roku 1994, jsou vypuštěny tři kapitoly, v nichž je pozornost soustředěna na syna Ludvigových Richarda, které byly shrnuty do knihy *Zasvěcení* (2002). Zde jsou zachyceny situace, v nichž se dospívajícímu Richardovi otevírají tajemství mezi mužem a ženou, a přitom je svědkem násilí, aniž by rozuměl, proč se děje. V románu *Dům vrácené ozvěny* z roku 2003 se vyprávění soustředí zejména na Emila Ludviga. Stejně jako se předtím upínal k zemi, ve které žil, upíná se pod tlakem okolností k vidině vystěhování. Jeho bezmezná důvěra ve spravedlnost naráží u dalších lidí na nepochopení jeho situace. Bez svého zavinění poznává bytí na okraji společnosti a ponížení od lidí, kteří se pouze chovají podle svého svědomí, notáře, faráře i úředníka na německém úřadě.

Lustig zde také rozvádí původní momenty, v nichž se odráží perspektiva postav, které se ocitají v opačné situaci než rodiny Emila a Artura: postavu vojáka, který hlídá Emila při krmení králíků, a vojáků, kteří byli přítomni Emilově smrti v plynové komoře. V prvním vydání autor pracuje především s dialogem, v němž je konfrontován svět obětí a představitelů represe, pro které je výkon trestu smrti součástí jejich povolání. Čtenář musí tuto konfrontaci vyvodit z promluvy postav. Naproti tomu ve vydání z roku 2003 autor rozšiřuje prostor dění uvnitř postav:

Něčí ruce ještě klepaly na dveře, stále slaběji.
„Nejde to, abyste nechal vpouštět víc plynu?“

„Ovšem,“ odpověděl komandant i vzhledem ke zvukům, které ještě pronikaly k nim. (Lustig 1968: 203)

Mladému vysokému SS, Rolfovi Tuepemu, připadalo skoro směšné, že někdy i nazi, svlečení už ze všeho, ještě věří na vlastní hrdost, jako ve svých skalách a pouštích, dva nebo čtyři tisíce let dozadu. [...]

Když jdou lidi na porážku, není mezi nimi a hovady velký rozdíl. I nejvytrvalejší a nejstatečnější mají srdce v kalhotách a slzy v očích. Kdovíjestli to platí pro všechny lidi, myslel si mladý SS. [...]

Nakonec to pro ně musí být útěcha, usoudil mladý SS. (Lustig 2003a: 348-9)

Myšlenka „mladého SS“, že smrt je pro vězně útěchou, vyjadřuje beznaděj, v níž sám hledá obhajobu pro své činy.

5. 3. Láska v koncentračním táboře (povídka *Ludvíček, der Vierteljude* a román *Zloděj kufrů*)

Stěžejním tématem povídky *Ludvíček, der Vierteljude* je konflikt mezi láskou a přátelstvím, vynucený okolnostmi. Vypravěč sleduje vývoj citů dvou terezínských dětí: Ludvíka a Hanky a vytváří podobu lásky jako odpovědnosti k tomu, ke komu jsme se připoutali. Nejdříve ji ukazuje na Ludvíčkovu vztahu k myši, kterou nosí v kapse, stará se o ni a skrze ni vyznává lásku dívce:

Nad Kavalírkou, teď ústavem choromyslných, jí vyznal lásku. Viděla, jak se zajíkal. Přehrával se, vytáhl svou bílou myš a líbal ji na čumáček, aby si domyslela. [...] Byli trojice: Hanka, Ludvíček a myš. Slova, která adresoval myši, platila jí. („Ty můj drobečku pobledej. Můžeš se na mě spolehnout. Nejsem žádný vořezávátko.“). (Lustig 2005: 72, 85)

Ludvíček „der Vierteljude“, také „zloděj kufrů“, je sirotek, který se v Terezíně stává nosičem kufrů nově příchozích a krádežemi přilepšuje především těm, které má rád. Láska pro něj znamená starost a zodpovědnost:

Byl ve stavu onemocnět žloutenkou, kdyby ji sejmul z ní, nebo alespoň převzít půlku. (Lustig 2005: 79)

Jako čtvrtinový míšenec necítí sounáležitost s ostatními obyvateli Terezína a jako zloděj je izolován od těch, kteří jeho možnost přilepšení nemají. O to silnější je vazba, kterou si vytvoří, a sebeobětování je pro něj nejvyšší výsadou. Aby si uchoval pocit, že k někomu patří, rozhodne se odjet transportem se skupinou míšenců, i když by vzhledem ke svému věku nemusel:

Ludvíček, der Vierteljude byl šťastný. Odjížděl do plynové komory. Zezadu vypadal, jakoby běžel vstříc nesmrtelnosti. Nejdelší cestě v životě. Dobrodružství. Příslib. Uvidí Polsko.

O měsíc později, v Auschitz-Birkenau, už Hanka Franzenbergerová Ludvíčka nenašla. [...] Taký slyšela, už v Auschwitz-Birkenau, že kluci z Belgické 24, Halbjuden, Vierteljuden a osminkoví a šestnáctinkoví míšenci, šli rovnou z rampy do komína [...].

Věděla, že míšenci, kterým ten den, kdy odcházeli, nebylo čtrnáct, do transportu nemuseli. Leda by se – kvůli kamarádům – přihlásili dobrovolně.

Nemohl počkat? Kdoví, co se může do zítřka nebo ještě v noci stát? (Lustig 2005: 97-99)

V této scéně je vyprávění střídavě fokalizováno postavou Ludvíka i Hanky, která se za ním na nástupišti dívá.

V románu *Zloděj kufrů* (2008), v němž autor rozpracoval témata, která v povídce o Ludvíčkovi většinou jen naznačoval, přejmenoval postavu Ludvíckovy lásky na Markétku Fischerovou a výrazně posunul její úlohu v příběhu. V povídce je Hanka hlavní postavou, z jejíž perspektivy vypravěč představuje čtenáři Ludvíčka. Centrem pozornosti vypravěče románu *Zloděj kufrů* je naproti tomu Ludvík Adler a Markétka Fischerová je především objektem jeho prožívání lásky. Jako první se však o něm čtenář dozvídá jako o nosiči kufrů a o zloději, čímž autor staví do popředí témata, kterými se chce zabývat:

Ludvíček Adler, der vierteljude, byl nosičem kufrů. Příležitostně je vykrádal. [...] Byl svým zákonodárcem. Měl svou zlodějskou čest. Nebral si, co nepotřeboval. [...]

„Zdálo se mně, že jsem na poušti a prší na mě z nebe brouci, jedovatý hmyz,“ odpověděla jeho nová známá, Markéta Fischerová. (Lustig 2008: 9,10)

V původní povídce je Ludvíčkův odchod s transportem vyvrcholením, ke kterému směřuje propojení motivů týkajících se Ludvíckovy schopnosti milovat a obětovat se. V románu, kde je dějová linie povídky na začátku přetržena a vypravěč se k ní vrací až v závěru, však funguje především jako uzavření Ludvíckova příběhu. Podstatu textu tvoří vypravěčovo hledání odpovědí na otázky, které se týkají viny i obětavosti vůči ostatním nebo Ludvíckovy nejistoty v dospívání a které se v textu prolínají:

Kladl jí otázku, jestli je jí příjemný stejně tolik, jako je Markétka příjemná jemu. Na kavalci než usnul, dělal svého druhu bilanci. Poslední týdny vítězilo to lepší, to dobré. To není špatné, myslel si. A usnul. Neminul den, aby se nezabýval otázkou viny nebo nevin. Správnosti nebo nesprávnosti. Dobra nebo zla. Podobalo se to dýchání. (Lustig 2008: 27)

Informace o tom, že jak Ludvíček tak Markétka po odjezdu do Osvětimi zahynuli, klade vypravěč v románu *Zloděj kufrů* doprostřed scény, v níž Ludvíček odjíždí, čímž ukazuje, že smrt byla důsledkem jeho rozhodnutí, i když o tom sám nevěděl, a čtenář ji tak přijímá jako předurčenost, která se nedá zvrátit. V samotném závěru se pak prolíná promluva vypravěče, který ví,

že Ludvík nemusel odjet a kam cesta transportu směřuje, s otázkami Markéty, která to vědět nemůže:

Markéta Fischerová se nedověděla, jestli věk chránil čtvrtinové míšence od transportu do Polska. Nemusel jet? To už nedokázala zjistit. Myslela na něj. Mohl jet až po oslavě čtrnáctých narozenin. Kdoví, co se může do zítřka stát? (Lustig 2008: 345)

Autor u postav dětí záměrně volí zdrobnělou formu jmen. Zatímco přezdívký v povídkových knihách vypravěči sloužily k odcizení postav čtenáři, zdrobněliny používá, aby zdůraznil, že se v postavách skrývají děti, které válka o dětství připravila. Zároveň tak vzniká paradox, v němž je dětství ovlivněno všudypřítomnou smrtí:

Povedlo se jim to, ačkoli měli stažené zadečky. Stanné soudy pracovaly naplno. (Lustig 2008: 49).

Pro jména chlapců (Ríši Macnera a Pavlíka Macnera, Leoška Kleina nebo Fricka Neugeborna) používá vypravěč zdrobněliny také proto, že jsou součástí světa představeného skrze perspektivu Ludvíčka, subjektu fokalizace, který vnímá postavy zvnějšku, ale jsou mu zároveň blízké. Podobně u přízviska další z postav Josefa Reinische „Jedno varle delší, odveden“, u kterého Filip Tomáš zdůrazňuje posun k vulgarizaci (Tomáš 2011: 209), se v opakování připomíná Ludvíčkův vztah k Reinischovi, zejména obdiv k mužství, jaké pro něj představuje. Že časté používání přezdívký souvisí s představeným hlediskem Ludvíka, potvrzuje i skutečnost, že v románu *Láska a tělo*, kde jsou Reinisch s Gabrielou Lágusovou hlavní dvojicí, se přezdívký v podstatě nevyskytuje. Přezdívký evokuje Reinischovu vzpomínku na prohlídku při odvodu a při jejím opakování se rovněž v textu vrací téma znehodnocení lidské přirozenosti, ke kterému ve válce dochází.

Závěr

Lustig se při hledání způsobu, jak uměleckými prostředky „sdělit nesdělitelné“, snaží především vytvořit obraz člověka, jehož vnitřní i fyzický život poznamenává holokaust. Ukazuje trauma i beznaděj bývalých vězňů, které může vést až k sebevraždě, jako je tomu v románu *Dita Saxová*.

V prózách padesátých a šedesátých let se autor snažil zachytit situace, ve kterých byly postavy vystaveny nutnosti rychlých rozhodnutí, nebo kdy okolnosti vytvářely tlak na jejich psychiku. Využil možnosti rychlého přechodu z autorské do personální VS, kdy se subjekt fokalizace proměňuje v objekt reflexe z hlediska uvnitř fikčního světa. Dění v mysli postavy, které čtenáři vyjevuje autorský vypravěč, se tím čtenáři uzavírá. Vypravěč takto zprostředkovává zmatek a nejistotu, kterou postava prožívá.

Ve 3. oddílu jsme se věnovali vývoji vyprávění v Lustigových prózách od padesátých a šedesátých let až k próze *Láska a tělo*, ve které se střetávají zásadní témata Lustigova díla. Postupem let došlo v Lustigově stylu k rozšíření prostoru dění ve vědomí jednotlivých postav, jak obětí holokaustu, tak představitelů totalitní moci. Autor usiluje o co nejobšérnější a nejobsáhlejší výpověď, ve které se prolínají myšlenky, vzpomínky a rozhovory ze střídajících se úhlů pohledu.

Toto úsilí jsme sledovali v prózách, v nichž je vytvořen vypravěč v ich-formě, který je postavou fikčního světa a intenzivně vnímá tento svět i postavy Ley z Leeuwardenu, Tangy z Hamburku i Colette z Antverp a Villiho Felda. Jak jsme viděli, v próze *Colette z Antverp* vypravěč v ich-formě ustupuje do pozadí a dostává se do pozice autorského vypravěče, který má nad postavami dispoziční právo. V románu *Krásné zelené oči* vytváří autor podobnou situaci. Zatímco však v *Colette z Antverp* vyjevil vypravěč svou subjektivitu v úvodu a poté přešel do pozice autorského vypravěče, v *Krásných zelených očích* je pásmo vypravěče v první osobě od pásma vypravěče, který vypráví příběh Kůstky, odděleno a obě pásma se střídají.

Vypravěč vyjadřuje svůj silný citový vztah k postavě Kůstky a zároveň stojí nad příběhem, když líčí její minulost a nejnějnější pocity.

Autorův záměr, aby vyprávění co nejvíc pronikalo do nitra postav (i několika zároveň) bylo patrné zejména v prózách *Dita Saxová* a *Dům vrácené ozvěny*, které autor přepracoval a jejichž další verze tak poskytují možnost srovnání. Zatímco v předchozích verzích se snaží ztvárnit atmosféru tísně nebo bezcílnost života mladých lidí v Lublaňské, v pozdějších verzích se soustředí na postavy samé, na jejich charakteristiku, v rámci které pracuje s výjevy z minulosti a rozsáhlými úvahami v myšlenkách i rozhovorech postav.

Sledování vývoje Lustigova stylu z naratologické perspektivy nám umožnilo soustředit se na postupné rozšiřování prostoru pro subjektivitu jednotlivých postav a určit způsob, jakým Arnošt Lustig ve vyprávění subjektivitu postav mísí s prostorem vypravěče.

S Lustigovým „úsilím o přesnost vyjádření, o to, aby se myšlenka a pocit, které chce tlumočit, dostaly ke čtenáři v tvaru co nejvýraznějším“ (Jungmann 1961: 4) je spojeno právě vypravěčovo ponořování do nejnějnějších oblastí v psychice postav. Ačkoli tedy v Lustigově vytrvalé práci na textech může být spatřováno „zbytečné rozmělnění“ toho, „co první verze dokázala intenzivněji vyjádřit náznakem“ (Haman 2002: 24), je vyjádření Filipa Tomáše, že kdyby za jeho texty nestál vlastní prožitek holokaustu, byly by části jeho díla odmítnuty literární kritikou jako „nepřípustná perzifláž literatury o šoa“ (Tomáš 2011: 215), přece jen příliš silné. Minimálně nelze Lustigovu reflexi holokaustu, ani části jeho díla, označovat za zesměšnění literatury o holokaustu. Lustigova tvůrčí „obsese“, při níž otevírá čtenáři proud dění v mysli postav, usiluje o co nejintenzivnější výraz pro „nevyslovitelné“ trauma holokaustu.

Seznam použité literatury

Prameny:

BELPOLITI, Marco. *Hovory s Primo Levim*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2003. 245 s. ISBN 80-7185-570-7.

CINGER, František. „Kluci, co vy víte o hladu? To, co máte vy, je chuť k jídlu“. In LUSTIG, Arnošt. *Deštivé poledne*. Praha : Mladá fronta, 2005, s. 531-553.

CINGER, František. *Arnošt Lustig zadním vchodem : Autorizovaný životopis*. Praha : Mladá fronta, 2009. 309 s. ISBN 978-80-204-2022-0.

FRANKL, Viktor E. *A přesto říci životu ano : Psycholog prožívá koncentrační tábor*. 3. vyd. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2006. 175 s. ISBN 80-7192-866-6.

HLOUŠKOVÁ, Lenka. Bojovala v Haganě, vzala si Lustiga a za životní lásku má Izrael. *Právo*. 10. 5. 2008, roč. 18, č. 109, s. 14.

HVÍŽDALA, Karel. *České rozhovory ve světě*. Praha : Československý spisovatel, 1992. 332 s. ISBN 80-202-0336-2.

CHATEAU, Ladislava. Můj manžel Arnošt Lustig. *Tvar*. 10. 1. 2008, roč. 19, č. 1, s. 14.

LEVI, Primo. *Potopení a záchránění*. Praha : Mladá fronta, 1993. 218 s. ISBN 80-204-0406-6

LEVI, Primo. *Je-li toto člověk*. Praha : Sefer, 1995. 205 s. ISBN 80-85924-03-X

LUSTIG, Arnošt. Zrodil se nový židovský člověk. *Věstník Židovské náboženské obce v Praze*. 28. 10. 1947, roč. 9, č. 21, s. 306.

LUSTIG, Arnošt. Budme proti negativismu života. *Věstník Židovské náboženské obce v Praze*. 14. 11. 1947, roč. 9, č. 23, s. 329.

LUSTIG, Arnošt. Večer v Maanit. *Lidové noviny*. 12. 8. 1948, roč. 56, č. 187, s. 1.

LUSTIG, Arnošt. Hlas mladého člověka. *Věstník Židovské náboženské obce v Praze*. 9. 1. 1948, roč. 10, č. 2, s. 13.

- LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. Praha : Naše vojsko, 1958. Děti, s. 71-84.
- LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. Praha : Naše vojsko, 1958. Návrat, s. 7-37.
- LUSTIG, Arnošt. *Noc a naděje*. 2. vyd. Praha : Naše vojsko, 1958. 159 s.
- LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*. Praha : Mladá fronta, 1959. Bílý, s. 39-50.
- LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*. Praha : Mladá fronta, 1959. Druhé kolo, s. 24-38.
- LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*. Praha : Mladá fronta, 1959. Tma nemá stín, s. 94-154
- LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*. Praha : Mladá fronta, 1959. Sousto, s. 7-23.
- LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*. Praha : Mladá fronta, 1959. Starci a smrt, s. 51-61.
- LUSTIG, Arnošt. *Démanty noci*. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1959. 213 s.
- LUSTIG, Arnošt. *Dita Saxová*. Praha : Československý spisovatel, 1962. 210 s.
- LUSTIG, Arnošt. O potřebě lidské důstojnosti. In HÁJEK, Jiří; BERNHART, František. *Souvislosti a perspektivy prózy*. Praha : Československý spisovatel, 1963, s. 102-103.
- LUSTIG, Arnošt. *Vlny v řece*. Praha : Československý spisovatel, 1964. Dita Saxová, s. 298-471.
- LUSTIG, Arnošt. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Praha : Československý spisovatel, 1964. 115 s.
- LUSTIG, Arnošt. *Hořká vůně mandlí*. 2. vyd. Praha : Mladá fronta, 1968. Dům vrácené ozvěny, s. 7-210.
- LUSTIG, Arnošt. *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1979. 153 s. ISBN 0-88781-070-5.
- LUSTIG, Arnošt. *Dita Saxová*. Praha : Hynek, 1997. 486 s. ISBN 80-85906-80-5.
- LUSTIG, Arnošt. *Lea z Leeuwardenu*. 2. vyd. Praha : Eminent, 2000. 223 s. ISBN 80-7281-021-9.

LUSTIG, Arnošt. *Tanga z Hamburku*. 2. vyd. Praha : Eminent, 2000. 252 s. ISBN 80-7281-029-4.

LUSTIG, Arnošt. *Eseje : Vybrané texty z let 1965 – 2000*. Praha : H&H, 2001. Svět, do kterého jsme se narodili, s. 5-15.

LUSTIG, Arnošt. *Eseje : Vybrané texty z let 1965 – 2000*. Praha : H&H, 2001. Zabili tvého otce, nezapomeň!, s. 40-54.

LUSTIG, Arnošt. *Eseje : Vybrané texty z let 1965 – 2000*. Praha : H&H, 2001. Osvětim-Březinka, s. 16-31.

LUSTIG, Arnošt. *Eseje : Vybrané texty z let 1965 – 2000*. Praha : H&H, 2001. Král promluvil, neřekl nic, s. 55-63.

LUSTIG, Arnošt. *Eseje : Vybrané texty z let 1965 – 2000*. 2. vyd. Praha : H&H, 2001. 224 s. ISBN 80-7319-000-1.

LUSTIG, Arnošt. *Nemilovaná : Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Praha : Hynek, 2001. 216 s. ISBN 80-86202-68-2.

LUSTIG, Arnošt. *Nemilovaná : Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Praha : Hynek, 2001. Doslov, s. 215-216.

LUSTIG, Arnošt. *Colette z Antverp*. 2. vyd. Praha : Eminent, 2001. 249 s. ISBN 80-7281-030-4.

LUSTIG, Arnošt. *Zasvěcení*. Praha : Hynek, 2002. 175 s. ISBN 80-7313-001-7.

LUSTIG, Arnošt. *Dům vrácené ozvěny*. Praha : Hynek, 2003. 416 s. ISBN 80-7313-008-4.

LUSTIG, Arnošt. *Krásné zelené oči*. Praha : Andrej Šťastný, 2003. 347 s. ISBN 80-903116-6-0.

LUSTIG, Arnošt. *Deštivé poledne*. Praha : Mladá fronta, 2005. Ludvíček, der Vierteljude, s. 63-99.

LUSTIG, Arnošt. *Propast*. Praha : Mladá fronta, 2006. 366 s. ISBN 80-204-1452-5.

LUSTIG, Arnošt. *Nemáme na vybranou*. Praha : Euromedia Group k. s. – Odeon, 2007. 202 s. ISBN 978-80-207-1235-6.

LUSTIG, Arnošt. *Zloděj kufříů*. Praha : Odeon, 2008. 345 s. ISBN 978-80-207-1281-3.

LUSTIG, Arnošt. *Láska a tělo*. Praha : Mladá fronta, 2009. 214 s. ISBN 978-80-204-2136-4.

LUSTIG, Arnošt. Láska, tělo a smrt. In LUSTIG, Arnošt; KABÁTOVÁ, Michaela. *Láska, tělo a smrt*. Praha : Nakladatelství Listen, 2009, s. 7-74.

LUSTIG, Arnošt. *Případ Marie Navarové*. Plzeň : Aleš Čeněk, s. r. o., 2010. 254 s. ISBN 978-80-7380-229-5.

LUSTIG, Arnošt; CINGER, František. *3x18 (portréty a postřehy)*. Praha : HAK, 2002. 391 s. ISBN 80-85910-43-8.

LUSTIG, Arnošt; MALÍŠOVÁ, Markéta. *O ženách*. Praha : Nakladatelství Franze Kafky, 2008. 160 s. ISBN 978-80-86911-17-5.

MARČENKO, Anatolij. *Мои показания*. Moskva : Московский Рабочий, 1991. 267 s. ISBN 5-239-01201-6.

MAREŠ, František. Rozhovor se spisovatelem Arnoštem Lustigem. *Literární revue*. 1990, roč. 19, č. 6, s. 136-139.

PŘIDAL, Antonín. *Z očí do očí : Rozhovory ze stejnojmenného pořadu ČT Brno*. Praha : Ivo Železný, 1994. 277 s. ISBN 80-237-0907-0.

RAWICZ, Piotr. *Krew nieba*. Krakov : Wydawnictwo Krakowskie, 2003. 341 s. ISBN 83-88203-24-X.

SEMPRUN, Jorge. *Velká cesta*. Praha : Naše Vojsko, 1967. 205 s.

WEISLITZOVÁ, Věra. *Dcera Olgy a Lea – The Daughter of Olga and Leo*. Praha : Weislitzová Věra, 1994. 141 s. ISBN 80-900047-3-3.

WILDER, Thornton. *Most svatého Ludvíka krále*. 2. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 127 s.

Literatura:

ADAMCZYK, Kazimierz. Tadeusz Borowski. In RIGGS, Thomas (ed.). *Reference Guide to Holocaust literature*. Detroit : St. James Press, 2002, s. 45-7.

ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1966. 406 s.

ADORNO, Theodor W. *Prismes : Critique de la culture et société*. Paris : Payot, 1986. 247 s. ISBN 2-228-52390-9.

ADORNO, Theodor W. *Negative Dialektik*. 7. vyd. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1992. 408 s. ISBN 3518277138, 9783518277133.

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha : Panglos, 1997. 581 s. ISBN 80-902205-4-1.

AMÉRY, Jean. *Bez viny, bez trestu : Pokus o zvládnutí nezvládnutelného*. Praha : Mladá fronta, 1999. 134 s. ISBN 80-204-0772-3.

ARENDT, Hannah. *La Tradition cachée : Le Juif comme paria*. Paris : Christian Bourgois, 1987. 255 s. ISBN 2267004879, 9782267004878.

ARENDT, Hannah. *La Nature du totalitarisme*. Paris : Payot, 1990. 182 s. ISBN 2228882224, 9782228882224.

ARENDT, Hannah. *Původ totalitarismu I-III*. Praha : OIKOYMENH, 1996. 679 s. ISBN 80-86005-13-5.

BARŠA, Pavel. *Paměť a genocida : Úvahy o politice holocaustu*. Praha : Argo, 2011. 283 s. ISBN 978-80-257-0368-7.

BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění : Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno : Host, 2002, s. 9-43.

BAUER, Jehuda. *Úvahy o holokaustu*. Praha : Academia, 2009. 319 s. ISBN 978-80-200-1739-0.

BAUER, Michal. Mýtus sebevyslovení. *Tvar*. 1997, roč. 8, č. 8, s. 21-22.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernita a holokaust*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2003. 331 s. ISBN 80-86429-23-7.

BERENBAUM, Michael. *The Vision of the Void : Theological reflections on the works of Elie Wiesel*. Middletown-Connecticut : Wesleyan University Press, 1979. 220 s. ISBN 0819550302, 9780819550309.

BETTELHEIM, Bruno. *Surviving and other essays*. London: Thames and Hudson, 1979. 432 s.

COHEN, Josh. *Interrupting Auschwitz : Art, Religion, Philosophy*. New York – London: Continuum, 2005. 166 s. ISBN 0-8264-7735-6, 978-0-8264-7735-4.

COLE, Tim. *Selling the Holocaust : From Auschwitz to Schindler*. New York : Routledge, 2000. 240 s. ISBN 0415928133, 9780415928137.

CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002. 168 s. ISBN 80-7294-070-8.

DOLEŽEL, Lubomír. Slohové problémy Arnošta Lustiga. *Plamen*. 1960, roč. 2, č. 8, s. 92-95.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha : Český spisovatel, 1993. 144 s. ISBN 80-202-0418-0.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. Praha : Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy : Přednášky na Harvardově univerzitě*. Praha : Votobia, 1997. 196 s. ISBN 80-7198-248-2.

ENGELKING, Leszek. Laleczki na sprzedaż : Zabawa w Holokaust i handel Holokaustem. In. HOLÝ, Jiří (ed.). *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha : Karolinum, 2007. s. 79-94. ISBN 978-80-246-1245-4.

FRIDMAN, Lea Wernick. *Words and witness : Narrative and Aesthetic in the Representation of the Holocaust*. Albany : State University of New York Press, 2000. 177 s. ISBN 0-7914-4610-7.

GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění : Esej o metodě. *Česká literatura*. 2003, roč. 51, č. 3 a 4, s. 302-327.

HAMAN, Aleš. Proč zemřela Dita Saxová? *Kulturní tvorba*. 1963, roč. 1, č. 5, s. 13.

HAMAN, Aleš. Prózy Arnošta Lustiga a dnešní čtenář. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 10, s. 4-5.

HAMAN, Aleš. *Arnošt Lustig*. Praha : Nakladatelství a vydavatelství H&H, 1995. 103 s. ISBN 80-85787-82-2

HAMAN, Aleš. Arnošt Lustig dal Vilimu Feldovi už čtvrtou podobu. *Literární noviny*. 18. 6. 2002, roč. 15, č. 141, S. 24.

HEŘMAN, Zdeněk. Co je člověk. *Tvar*. 1992, roč. 3, č. 23, s. 10.

HOLÝ, Jiří. Česká literatura po roce 1945 – Šťastný věk literatury. In LEHÁR, Jan, et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 782-806.

HOLÝ, Jiří (ed). *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha : Karolinum, 2007. 278 s. ISBN 978-80-246-1245-4.

HOLÝ, Jiří. Předmluva. In HOLÝ, Jiří (ed). *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha : Karolinum, 2007, s. 7-15.

HOLÝ, Jiří. Smrt Horsta Schillinger. In HOLÝ, Jiří (ed). *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha : Karolinum, 2007, s. 29-54.

HOLÝ, Jiří. Trauma návratu a šoa v literatuře „druhé generace“. In HOLÝ, Jiří et al. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha : Filip Tomáš – Akropolis, 2011. s. 169-201.

HOLÝ, Jiří. Židé a šoa v české a slovenské literatuře po druhé světové válce. In HOLÝ, Jiří et al. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha : Filip Tomáš – Akropolis, 2011. s. 7-65.

HOLÝ, Jiří. Šoa vnímané očima viníka. In HOLÝ, Jiří et al. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha : Filip Tomáš – Akropolis, 2011. s. 137-167.

HOLÝ, Jiří et al. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2011. 309 s. ISBN 978-80-87481-14-1.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs : narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

JUNGSMANN, Milan. Umělec tragického vidění. *Literární noviny*. 1958, roč. 7, č. 42, s. 4.

JUNGSMANN, Milan. Proměna jedné povídky. *Literární noviny*. 1961, roč. 10, č. 12, s. 4.

JUNGSMANN, Milan. *Obléhání Tróje*. Praha : Československý spisovatel, 1969. 188 s. 11-14

KAHLER, Erich. *The Disintegration of Form in the Arts*. New York : George Braziller, 1968. 133 s.

KAIBACH, Bettina. Poetologická dimenze Weilova Žalozpěvu za 77 297 obětí. In HOLÝ, Jiří (ed.). *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha : Karolinum, 2007, s. 169-189.

KIEDAISCH, Petra. *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart : Reclam, 1995. 167 s. ISBN 3150093635, 9783150093634.

KLÍMA, Cynthia A. Arnošt Lustig. In RIGGS, Thomas (ed.). *Reference Guide to Holocaust literature*. Detroit : St. James Press, 2002, s. 202-3.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč : Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. 240 s. ISBN 978-80-7294-215-2.

LANG, Berel (ed.). *Writing and the Holocaust*. New York : Holmes & Meier, 1988. 301 s. ISBN 0841911843, 9780841911840.

MÁLEK, Petr: Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk. In HOLÝ, Jiří et al. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha : Filip Tomáš – Akropolis, 2011. s. 67-134.

MILOTA, Karel. Jedna z legend dávného období[...]. *Literární noviny*. 1998, roč. 9, č. 11, s. 16.

MRAVCOVÁ, Marie. Arnošt Lustig – Démanty noci. In TÁBORSKÁ, Jiřina; ZEMAN, Milan (ed.). *Česká literatura 1945 – 1970 : Interpretace vybraných děl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 162-175.

MRAVCOVÁ, Marie. Démanty noci – literární a filmová transformace holokaustové zkušenosti. In HOLÝ, Jiří (ed.). *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha : Karolinum, 2007, s. 213-225.

NAVRÁTIL, Jiří. Ediční poznámka. In LUSTIG, Arnošt. *Dita Saxová*. Praha : Hynek, 1997, s. 487.

PETRÍČEK, Miroslav. Prohloubení tématu? *Host do domu*. 1968, roč. 15, č. 7, s. 60-61.

PETRÍČEK, Miroslav. Naděje a noc. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 20, s. 4.

PRUŠKOVÁ, Zora. Příběhy bez šťastných konců : Dokument, autobiografie, beletrizovaná spomienka a fikcia ako zdroje pre obranu pamäti. In HOLÝ, Jiří (ed.). *Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře*. Praha : Karolinum, 2007, s. 69-77.

RIGGS, Thomas (ed.). *Reference Guide to Holocaust literature*. Detroit : St. James Press, 2002. 714 s. ISBN 1-55862-467-8.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001. 176 s. ISBN 80-7294-004-X.

ROSENFELD, Alvin H. *A double dying : Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington – London : Indiana University Press, 1980. 210 s. ISBN 0-253-13337-8.

ROSENFELD, Isaac. *An Age of Enormity*. New York : World Publishing Company, 1962. 347 s.

SCHMID, Wolf. *Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*. Brno – Praha : ÚČL AV, 2004. 68 s. ISBN 80-85778-41-6.

SKÝPALA, Martin. Chleba psaní je vždycky týž. *Tvar*. 2009, roč. 20, č. 18, s. 22.

STANZEL, Franz. *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988. 321 s.

STEINER, George. *Der Garten des Archimedes : Essays*. München – Wien : Hanser, 1997. 351 s. ISBN 3446189572, 9783446189577.

SUCHOMEL, Milan. Zadržitelny sestup Arnošta Lustiga. *Host do domu*. 1960, roč. 7, č. 4, s. 186.

ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Teorie prózy*. Praha : Akropolis, 2003. 287 s. ISBN 80-7304-026-3

ŠPIRIT, Michael. Slušnost je člověk. *Babylon*. 14. 5. 1995, roč. 5, č. 7, s. 4.

ŠPIRIT, Michael. Zamyšlení, jakých je věru málo. *Kritická příloha Revolver Revue*. 1996, č. 5, s. 110-114.

ŠPIRIT, Michael. *Počátky potíží*. Praha : Revolver Revue, 2006. 236 s. ISBN 80-87037-02-2.

TODOROV, Tzvetan. *V mezní situaci*. Praha : Mladá fronta, 2000. 325 s. ISBN 80-204-0853-3.

TOMÁŠ, Filip. Král promluvil, neřekl nic. In HOLÝ, Jiří et al. *Šoa v české literatuře a v kulturní paměti*. Praha : Filip Tomáš – Akropolis, 2011. s. 203-225.

TRAVERSO, Enzo. *Trhlina v dějinách : Esej o Osvětimi a intelektuálech*. Praha : Academia, 2006. 235 s. ISBN 80-200-1401-2.

VANČURA, Jiří. Lustig o neštěstí, které obtěžuje. *Literární noviny*. 2001, roč. 12, č. 25, s. 8.

VOHRYZEK, Josef. Arnošt Lustig o sobě. *Květen*. 1958, roč. 3, č. 9, s. 518-521.

WHITE, Hayden: Modernistická událost. *Illuminace*. 1999, roč. 11, č. 4, s. 5-21.

WIESEL, Elie. *Legends of Our Time*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1968. 197 s.

YOUNG, James E. *Writing and rewriting the Holocaust : Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1988. 243 s. ISBN 0253367166, 9780253367167.

Elektronické zdroje:

http://cs.wikipedia.org/wiki/Arno%C5%A1t_Lustig

http://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Rawicz

http://cs.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Borowski

http://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Rawicz

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Anatolij_Marčenko](http://cs.wikipedia.org/wiki/Anatolij_Mar%C4%8Denko)

<http://www.pwf.cz/cz/archiv-clanku/326.html>

<http://www1.yadvashem.org/yv/en/holocaust/about/index.asp>